

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مايو ٢٠٠٩ - العدد ٢٨٥

الإبداع العربي رؤى متجددة



السيرة الشعبية: التاريخ والأسطورة

محمد كراع:

صفحة من تراث

حدثوا الأدبي

السعادة في

خلطة فوزية

محمد مصطفى بدوي:

شاعر النظر

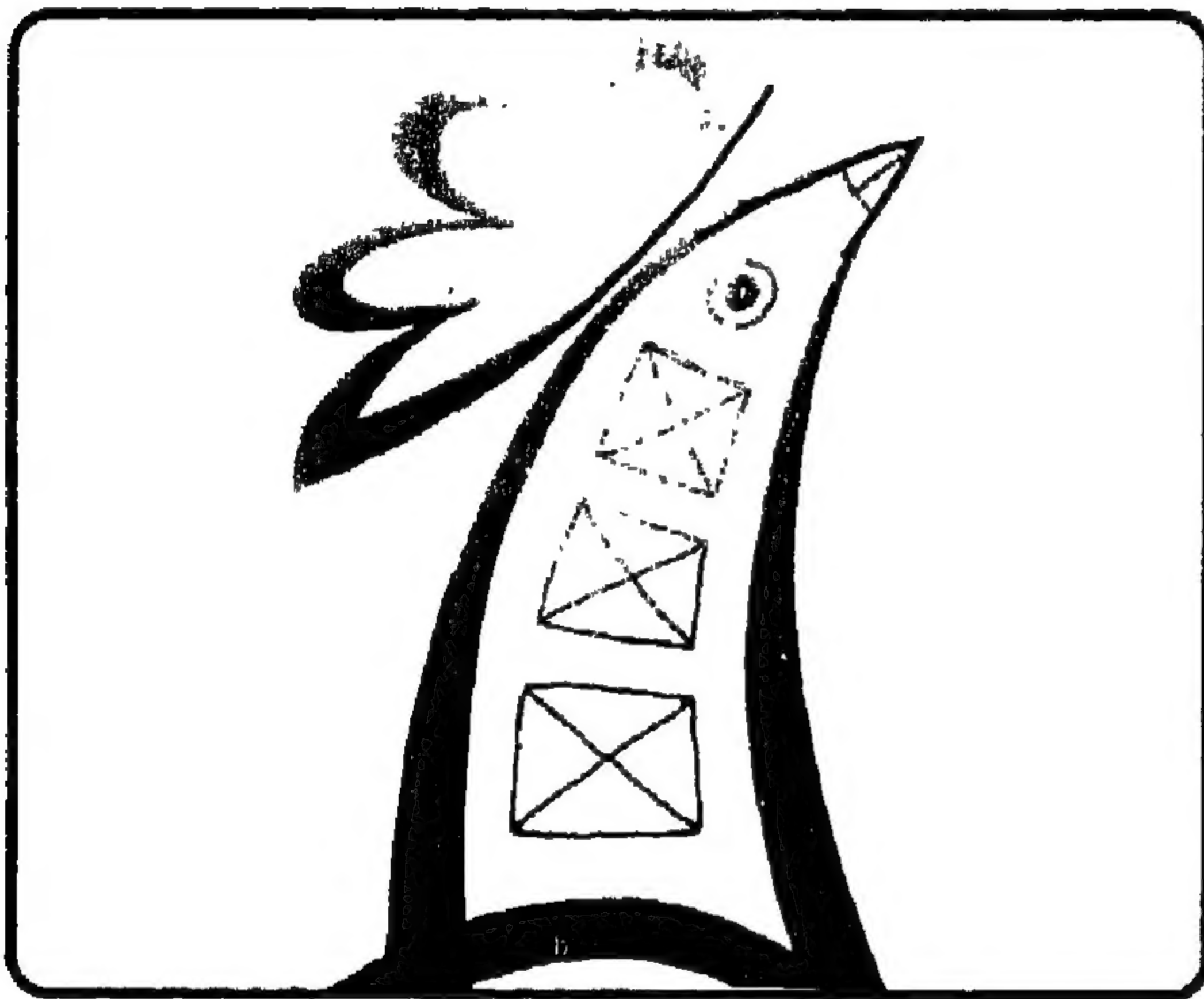
إلى الداخل

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٥ مايو ٢٠٠٩



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمى سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى
طلعت الشايب / د. على مبروك /
غادة نبيل / ماجد يوسف /
د. شيرين أبو النجا / فريد أبو سعدة

أَدَبٌ وَنَقْدٌ

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنان: إسلام خليفة

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: الشاعر والشيخ والأعداء د. صلاح السروى ٤
- ضد عسكرة الشعر/ بيان فتحى عبدالله ٩
- ضرورة الشعر / كلمة / عيد عبد الحليم ١٢
- الأنواع الأدبية العابرة للنوع / دراسة/ د. صلاح السروى ١٨
- النساء يبدعن / ملف/ نبيل سليمان ٣٥
- قصيدة النثر وعناء الموروث / ملف/ د. سعد البازعى ٤٥
- البدايات المبكرة / ملف/ يوسف أحمد ٥٦
- النص المشتبك / ملف/ د. شيرين أبو النجا ٦٢
- البحث عن الإنسان / ملف/ سامى محمد ٦٦

● الديوان الصغير:

- محمد مصطفى بدوى : شاعر النظر إلى الداخل.....
- اختيار وتقديم د. ماهر شفيق فريد ٧١
- الظاهر بيبرس: التاريخ والأسطورة / كتاب/ توفيق حنا ٦٢
- قصائد محمد كراع فى المعتقل / ذاكرة الكتابة/ د. أحمد القصير ٩٨
- خلطة فوزية .. والبحث عن سعادة / سينما/ محمود الغيطانى ١١١
- البدوى / شعر/ عبد الناصر صالح ١١٨
- عام النصر / شعر/ محمود الشاذلى ١٢٤
- سرو التائهين / شعر/ وجدان شكرى عياش ١٢٧
- اسمه نادر واسمها فوقية / قصة/ قاسم مسعد عليوة ١٢٩
- الهجرس: يبلغكم السلام / قصة/ محمد رفاعى ١٣٥
- منتدى الأصدقاء ١٣٩
- بيان أصالة / وثيقة (١) / ١٤٣
- بيان حول الحكم الصادر بسحب تراخيص إبداع / وثيقة (٢) / ١٤٤



مفتتح

الشاعر والشيخ والأعداء

د . صلاح السروى

تحديدا.. عندما كان الأعداء يحتلون أرضنا ويقصفون اخواننا
بقنابل الداييم والفوسفور الأبيض، ويطلقون الصواريخ العابرة للقارات
محملة بأقمار التجسس ويصنعون الطائرات بدون طيار وينتهكون
سيادتنا ليل نهار ويهددون بضرب السد العالى واغراق قرانا ومدننا،
وربما الغاء وجودنا الفيزيقي نفسه .. فى هذا الوقت بالذات سيطرت
جماعات من المشايخ المتأسلمين على البلاد والعباد، وأخذوا على
عاتقهم مهمة ملاحقة المبدعين من المثقفين والشعراء والكتاب
والفنانين وأصحاب الآراء الحرة، واعتبروا أن كل قصيدة انما هى
مشروع كفر، وأن كل فكرة انما هى مشروع هرطقة، وأن كل دعوة انسانية
للتسامح والفهم الايجابى الجدلى للاختلاف انما هى مؤامرة على
الدين الحنيف . فضاقت بنا الدنيا بما رحبت، وأظلم الوجود على
الموجود، وأخذ كل مبدع يفكر ألف مرة قبل أن يمسك بقلم ليخط خطا
فى ورقة، خوفا من أن يشى به واش، أو أن يحتسبه محتسب، أو أن
يقراه عن سوء طوية قارىء، فيجرحه الى المحاكم محام متملق باحث
عن الشهرة . فكانت النتيجة الطبيعية لكل ذلك أن تراجع الابداع

سيأتى زمن
يتحدث فيه
المؤرخون عن
أن بلادنا قد
عاشت فى
منعطف
الألفية وضعا
من أغرب
ما يمكن ..

أدب ونقد

بأكثر مما هو مترجع وتدنى التفكير بأكثر مما هو متدن وانحط الوعي بأكثر مما هو منحط . مما أدى الى تخلف المجتمع بأكثر مما هو متخلف وبهتان حضوره الثقافي والمعرفي والعلمي بأكثر مما هو باهت، فضاعت قوته الروحية الأسرة التي بها حقق سؤده في الخارج، وحقق تماسكه وقوة وعيه بذاته ووجوده في الداخل . فسيطرت روح الملق والنفاق الاجتماعي والديني بأكثر مما هي مسيطرة، الجميع يسعى لكي يأخذ اعترافا وقرارا بتدينه وصحة ايمانه من الباقين، وذلك ليس بالعمل الصالح ومكارم الأخلاق، مثل اتقان العمل والامتناع عن الرشوة والغش والسرقة، بل بالالتشاح بأزياء غريبة، ومظاهر شكلية، والأهم هو بالتربص بالآخرين والتسقط لأخطائهم وأفعالهم، وممارسة اشد أنواع العدوانية تجاه أى محاولة منهم لاطهار الاختلاف أو المغايرة، حتى ولو بشكل تلقائي أو بدون قصد . والتوجس من كل ما هو غير معتاد أو يحتمل أى امكانية لتأويل مختلف أوبه قدر من عدم الاعتيادية . فكان دعاؤهم الذى يلهجون به صباح مساء، ويستعيدون به أمجادهم الغابرة فى عصورهم السحيقة التى جرفهم الحنين اليها : "يا خفى الألفاف نجنا مما نخاف"، وأخذ الناس يقرأون المعوذتين كلما التقوا باختراع جديد، أو رأوا اكتشافا غريبا، حتى أضحى الانسان أجبن من فأر وأكثر ذعرا وضعفا من ابن عرس، ولهذا أخذوا يلتمسون القوة من التلصص على بعضهم البعض والعمل كرقباء يحصون حركات وسكنات بعضهم البعض . كل يحاول قياس أفعال الآخرين على مازورة الايمان المبين الحق الذى لا لبس فيه ولا شك، والذى ليس أكثر ولا أقل من ايمانه هو بالذات أو فكرته هو الخاصة عن الدين والتدين .

وتعطلت ملكة التفكير واستقلال العقل تماما لديهم، فهم فى حاجة دائمة الى فتوى كلما خطرت بذهنهم خاطرة : هل يتلقونها ويفكرون فيها أم يطردونها بقراءة آية الكرسي، فهى من زيغ الشيطان . وهم فى حاجة الى فتوى كلما جال بوعيههم معنى أو سؤال : هل يتابعونه ويناقشونه ويطورونه أم يطردونه فهو من وساوس أهل الجان . لقد أضحوا كائنات مترهلة كسولة تعيش فى سذاجة وبلهنية عقلية لا تدري من أمر نفسها شيئا ولا تقوى على حسم أى موقف ولا تستطيع التصدى لأى قضية، فلقد وقر فى أذهانهم أنهم أحقر من بعوضة، وبالتالي، أضعف وأضل وأتفه من أن يعرفوا شيئا، أو أن يفرقوا شيئا عن شيء، أو أن يقرروا لأنفسهم شيئا . كائنات أدمنت الفتوى، ولم تعد تقوى على العيش بدونها . فهى لا تستغنى عنها فى حل أو مقام فى

أدب و نقد

ليل أو نهار . يستوى فى ذلك المتعلم والجاهل، بل حاجة المتعلم لها أكثر من غيره، فهو لديه استعداد طبيعى للضلال والكفر من خلال ماتعلمه من العلوم التى لاتنفع، والتى أفتى بعضهم بحرمة تعلمها، لأنها مما تعود منه النبى ص فى حديثه " اللهم انى أعوذ بك من علم لاينفع "، أما العلوم النافعة فهى وحدها علوم الشرع الحنيف، لذلك على هذ المتعلم إعادة تأهيل نفسه والتقدم لتلقى هذه العلوم من جديد، قبل أن يموت ميتة جاهلية . وهذه العلوم لايصح تلقيها على أى شيخ والسلام، بل لابد أن يكون من أعلى المشايخ صوتا، وأكثرهم عدوانية وزجرا، وأسرعهم رفعا لقضايا الحسبة على المخالفين، وأكثرهم احتقارا للعقل، وتحبيذا لقراءة الكف والفتنجان وكتابة الأعمال السفلية والعلوية فهذا معيار صلاحه وثبات ايمانه وتقواه .

وهذا النوع من المشايخ قد يتسامح مع تعذيب بعض أبناء الشعب ، أو انتهاك عرضهم وافقارهم واذلالهم، وتزييف انتخاباتهم وبيع مقدراتهم والتطبيع الانبطاحى مع أعداء وطنهم، إلا أنه لا يتسامح اطلاقا مع قصيدة أو فيلم أوكتاب . لايتسامح اطلاقا مع اقتراف التفكير الحر أو ممارسة الشعر والفن، فهى عنده من الموبقات المفضيات الى الهلاك، ولذلك فهو يتحسس مسدسه كلما سمع كلمة فكر أو أدب أو فن، وهو يعتبر أنها من أعمال الشيطان الذى يجند بها بنى البشر لينشروا الوعى والانتباه والنجابة العقلية، وكلها من المهددات لسلطوته ووالمزعزعات لهيمنته والمقلقلات لسيطرته على عقولنا نحن الذين ينبغى أن نبقى سذجا خائفين من نور الابداع والمغامرة العقلية التى يمكنها وحدها أن تكشف لنا ماالم نكن ندرك من قبل .

لا تزال وصفة التخلف قائمة . ولا تزال عوامل النكوص الحضارى متوافرة، ولا تزال شروط الهزيمة والقابلية للاستعمار مطروحة على قارعة الطريق .. بالطبع .. فلا يزال الخوف من قصيدة يستنفر كل غرائز العنف البربرية وكل رغبات القمع والاسكات الهمجية، وكل اللذات الشبهة فى التنكيل والتكفير، ولا يكتفى بمصادرة القصيدة (على عظم شأن ذلك وخطورته فى حد ذاته)، بل مصادرة عدد المجلة التى أصدرت القصيدة، ثم مصادرة ترخيص المجلة من الأساس، ثم مصادرة الشاعر نفسه، ووصمه بكل النعوت المحلة للدم، فى عملية اغتيال معنوى غير مسبوقه .

وهنا يحق لنا أن نسأل : هل لهذا المنهج الذى يراد فرضه علينا، من أجل تصفية قوانا

العقلية، وتدمير طاقاتنا الفكرية والابداعية، وهذه المرة عن طريق القانون المدنى الليبرالى، ومن خلال مؤسسات الدولة المدنية التى ينص

أدب ونقد



دستورها على حرية الاعتقاد والتفكير والتعبير (للمفارقة) هل لهذا المنهج علاقة
بمخطط الأعداء الذين يتربصون بنا الدوائر، ويريدون القضاء في النيل واغراقنا
بمائه بعد تدمير السد العالي، ويستعدون لملاقاتنا في يوم قادم يروونه ولانراه وتقدمون
بالعلم والفكر والابداع الذي نحرمة نحن ونلاحقه ؟ أم هما شيء واحد من الأصل ؟

أدب ونقد

بيان

ضد عسكرة الشعر

فتحى عبدالله

ذلك دون النظر إلى ما يحدث فى المجتمع من تغيرات، ودون النظر إلى العلاقات التى تحكم العالم، مما يهدد ميراثنا الروحى أو رأسمآلته الرمزى، سواء المنجز الذى تم تحقيقه أو الراهن الذى يتعرض يوميا لاختبارات قاسية قد تخرجه من مجال الفعل والتأثير، خاصة أن القوى المهيمنة على الصراع تأخذ طابقاً عسكرياً خالصاً فى بعض الأحوال، أو تتحالف مع اليمين الدينى الذى يحقق لها وجوداً غير مشروط ولا تتحمل مسئوليته تجاه المجتمع، وبالأخص فيما هو ثقافى لأنه رمزى ولا يحس احتياجات الجماعة بشكل مباشر مما فرغ المؤسسات الثقافية من دورها ودفعها إلى أداء أدوار رقابية وعقابية فى المقام الأول أو إلى إصلاحيات لتهذيب المتمردين واحتوائهم ولا أستثنى من ذلك أى مؤسسة سواء كانت حكومية أو أهلية لأن الاختلاط بين الاثنين مآزال قائما ومازالت الإدارة السياسية تسيطر على كل ذلك، ولأن الشعر من أهم أنماط الأداء فى ثقاف العرب وإحدى علاماتها المألزة بين الثقافات كان نصيبه من التدمير والتشويه المتعمد

تمر الثقافة
المصرية الآن
بمرحلة
تحول جادة
وعنيفة، إذ
تسعى كل
جماعات
الصراع
الاجتماعى
بما بينها من
تناقضات أو
توافقات إلى
خلق سياقات
قد تكون
متنافرة أو
متداخلة إلا
أنها فى
النهاية

البيان الذى ألقاه فتحى عبدالله فى افتتاح ملتقى قصيدة النثر مارس ٢٠٠٩ .

أدب ونقد

كثيراً مهما كان شكله، فقد تم حذفه وتهميشه من كل الوسائط الحديثة لمصالح أنماط أخرى تتناسب مع المصالح المرسله لجماعات الصراع سواء فى الداخل والخارج دون الانتباه إلى احتياجات الجماعة ورغباتها الإنسانية فى كل الأفعال وردودها.

وزاد من قسوة هذه العزلة - عزلة الشعر - تواطؤ المثقفين أنفسهم بل والشعراء لتحقيق بعض المصالح التى تتعلق بالوجود أو المشاركة مهما كانت الخسارة أو الرهان المطلوب.

وقد وصلت مأساة الشعر إلى ذروتها فى الصراع بين أنماطه وأنواعه خاصة بين التفعيلة وقصيدة النثر، وهو ليس صراعاً تقنياً خالصاً كما يروجون له، وإنما هو صراع سياسى بالأساس بين هيئات اجتماعية متناقضة، الأولى عسكرية لطايع وتاريخية بامتياز وتحتمى بما هو دينى تدافع عن الهويات المغلقة والثانية تسعى أن تكون مدنية وتضع التاريخ فى إطار جديد، مما يخلق له فاعلية جديدة وليس لها موقف من الدين فهو حالة شخصية ونسبية بين البشر وتذكر أن الهويات كلها ليست نقية وإنما هناك تأثير وتأثر بين الحضارات.

هذا هو الصراع فى إطاره العام أما تفاصيله فهى أكثر عنفاً وأشد شراسة إذ أمم شعراء التفعيلة ممتلكات الدولة ومؤسساتها لصالحهم فى الصراع بفعل تاريخيتهم وأدوارهم السابقة.

أما قصيدة النثر فإن طبيعتها تعلو على الوظيفية المباشرة وإن كانت تتقاطع مع كل ما هو حى وفاعل فى المجتمع. كما أن رؤيتها وتكوينها يتناقض مع ما يمارس فى المجتمع من عمليات نهج وتوحيد لجميع الفئات والطبقات المتناقضة لخلق مجتمع واحد منسجم بالقوة والاضطهاد، فهى مع الجماعات الصغيرة ومع تنوع المجتمع ومع الاثنيات إن كانت حقيقية ومع جميع أشكال التعبير وبكل الوسائل.

كما أن نزوعها الفطرى والموروث إلى ما هو إنسانى يحررها من العرقيات والقطريات المتعصبة وفى ذلك عودة إلى روح الشعر الحقيقية منذ البداية.

ولهذا كله ظلت العلاقة متوترة بين قصيدة النثر والإدارة السياسية التى لا ترى فى الثقافة إلا نوعاً من الخدمة.

ومع ثورة الاتصال والمعلومات والتقارب الشديد بين ثقافات العالم أصبحت كل أشكال التعبير النقية والموروثة غير صالحة وإن جاءت فإنها تأتى فى شكل فلكلورى يثير السخرية والتهكم لاضحاك الأخير أو لتهديب الذات وإن وجدت بعض القوى الاجتماعية التى تستهلكها كنوع من التمييز إلا أن الحاجة قد

أدب - وقف

أصبحت ضرورية على المستوى الاجتماعى والثقافى لنمط آخر فى التعبير وخاصة فى الشعر مما خلق مبرراً قوياً لفاعلية قصيدة النثر فى السنوات الأخيرة.

كل هذه الشروط التاريخية والاجتماعية الراهنة قد دفعت شعراء هذا النمط لإقامة الملتقى الأول لقصيدة النثر رغم الإرادات المتعددة والتي تصل إلى حد التناقض والاختلاف إلا أنها جميعاً تدرك شروط هذه اللحظة القارفة وما تحمله من نهايات حادة ودموية لجميع ما تطرحه النهضة سواء على المستوى السياسى المباشر أو على المستوى المعرفى بتجلياته الكثيرة، إذ أصبح الرهان اليوم بكل احتمالاته لا ينفصل عن الجماعة المعيشة بكل ما تدركه أو تخيله، خاصة أن ما هو عسكرى سواء فى التصور أو الفعل قد أصبح خارج السياق ولم يبق إلا الفعل المدنى بجميع أشكاله واحتياجاته المتنوعة التى تدفع المجتمع إلى مرحلة جديدة، قد تأخرت كثيراً بفعل البيروقراطية المفرطة وسيطرة تيار سياسى واحد، لا يراعى إلا مصلحة القائمين عليه.

وهذه التظاهرة الشعرية وما يصاحبها من فنون أخرى نوع ما من الاحتياج المدنى السلمى على عسكرة الشعر والثقافة معاً، إذ أن القائمين على مؤتمر الدولة، لم يحتكموا إلى مفهوم القيمة فى الاختيار، وإنما اعتمدوا على الولاء والمساندة وعلى الجماعات اليمينية التى تهدر كل تحذير، حتى يحصلوا على المكاسب كاملة دون منافسة أو توزيع عادل، والحقيقة أننا لم نهتم بكل ذلك، ولأن ما نرجوه أكبر وهو تجديد المجتمع، من خلال عقد اجتماع جديد بين القوى الاجتماعية الفاعلة، وهذا لا يتم إلا فى وجود معرفة جديدة تعطى لكل الفئات والشرائح حقها فى الوجود

الإنسانى المتحيز، وكذلك حقها فى التعبير، مهما كان الشكل أو

أدب وفن

النمط المختار ■

كلمة

ضرورة الشعر

عبد الحلیم

خاصة في ظل تنامي فنون السرد المختلفة التي بكثرة إنتاجها وتغاير
الرؤى قد خلخلت البناء التراتبي للفعل الإبداعي فحوّلت الشعر -
لأسباب داخلية في بنيته وأخرى خارجة عليه - من المتن إلى الهامش.
ولعل جزءا من أزمة شعرنا الراهن أنه جزء من الثقافة العامة وجزء
من حياتنا المتعثرة في مختلف جوانبها ، ولا سبيل للنهوض بها في
مجالاتها المختلفة إلا عبر عقود طويلة لعل أكثر هذه المجالات بظنا
هي عملية الإصلاح الثقافي، وأقوى صور هذا التعثر نجدها في
الجانب النقدي فرغم كثرة المقولات حول «زمن الرواية، ودغواية السرد،
وغيرها من المسميات التي تعلو من قيمة نوع أدبي على نوع آخر، فإنه
منحى لا يتوقف مع أسباب النهضة الثقافية فزحزحة فن مقابل
إقامة آخر مكانه ، تتنافى - تماما - مع ما قامت عليه النهضة
الإبداعية العربية في العصر الحديث والتي أكدت أمرين لا ثالث لهما:
الأول التحديث في الإطار الشكلي والمضموني للشعر، والثاني تأصيل
الأنواع الأدبية الجديدة كالقصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية.
وقد وجد التجديد الشعري أمامه صعوبات كثيرة أدخلته في مناطق

لماذا الشعر
الآن؟

أدب نقد

شائكة نظراً لتأصيل التجربة الشعرية في الوطن العربي لأكثر من ألف عام، من ناحية، ومن ناحية أخرى لثبات الشكل الشعري القائم على أبحر حرمت الذائقة الإبداعية الغربية الاقتراب من اللعب في بنائها لقرون طويلة، اللهم إلا محاولات بسيطة كالموشحات والتي أتت في إطار الشكل التقليدي وإن جاءت القصيدة الواحدة بها فرج بين أكثر من بحر شعري.

فكان لابد على من أراد أن يدخل طريق التجديد أن يكون ذا موهبة فذة يمتلك روحاً مغامرة متمردة حاملاً على ظهره ارثاً كبيراً من الثقافة التراثية، وعنده - كذلك - القدرة على تدريب الرؤية وادخالها في لحمة الواقع كي تختبر المعيش واليومى، وتستفيد من المنجز الإنساني الروحي والجسدي، حتى يمتزج الخارج بالداخل والعكس في حركة تبادلية، مع الاستفادة من فنون الحكى المختلفة من سرد ودراما وسنوغرافيا وغيرها.



ومغامرة القصيدة العربية على ما اعتقد لم تبدأ من الخمسينيات من القرن الماضي - فقط - كما رأى ذلك الكثيرون وإنما بدأت منذ البارودي ومدرسة الإحياء ومن بعدها مدرستا «أبوللو» و«الديوان»، وإن جاءت هذه المدارس في إطار الشكل التقليدي لكن كان هناك - دائماً - التحديث في المضمون الشعري، وربما جاء هذا الأمر - كنتيجة طبيعية - للإيجابيات الكثيرة التي تحققت مع بدايات النهضة العربية على المستويين السياسى والاجتماعى، وعلى حد تعبير د. جابر عصفور، فقد عادت علاقات الشعر بالحياة عفية من جديد، واستعاد الشعر مكانته التي كان قد أضاعها، كما استعاد الشعراء أدوارهم المرتبطة بإصلاح الحياة ودفعها إلى دروب التقدم، فاشتبكوا مع مشكلات النهضة، منحازين لقيمها الصاعدة، حق العقل في الاجتهاد، الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على الملامح الأصيلة للهوية، تأصيل معنى الشورى في علاقة الحاكم بالمحكومين، الدفاع عن المجتمع المدني الصاعد في تنوعه البشرى، استقبال مظاهر التحديث بوصفها علامات للتطور، وصل ما انقطع من رغبة معرفة ما يحدث في الدنيا التي لم تعد مقصورة على جنس واحد، استرجاع قيم التسامح في تواصل القيم الروحية السامية، رد الاعتبار إلى المرأة، تأكيد الحضور الذاتى للشاعر في مواجهة محدودية، وتأكيد هذا الحضور في مواجهة أسلافه.

ويرى د. عصفور - أيضاً - أن هذه الدلالات الإيجابية داخل المضمون

الشعري لدى شعراء الإحياء جاءت بشكل جزئى نظراً لانطوائها على

أدب - نقد

دلالة الاسترجاع التي تجيء قرينة بسطوة الموروث الشعري.

• • •

وإذا كانت هذه الرؤية لشعر بدايات القرن العشرين فنحن الآن في مرحلة مفصلية يتقدمها سؤال مهم جداً هو «أين إذن - تكمن مشكلة الشعر وكيف يمكن تحديدها؟» ولعل أهمية هذا السؤال تكمن في أنه سؤال وضعه البحث في المسألة الشعرية في متن الوعي المعرفي في ظل الخلاف الحاد بين الأصالة والمعاصرة وتأرجح النص الشعري بين أطراف متناقضة كالذات والآخر- الماضي والحاضر، وهي جوانب تشكل - في النهاية - جوهر الهوية.

وكثيرون انشغلوا في البحث عن المنطلقات الإبداعية للنص دون الولوج والنظر إلى أرضه جيداً فجرحوا الشعر نتيجة ممارسات نقدية لا تعنيه بقدر ما تعنى الأفكار الفلسفية والعقلانية وهي أمور لا تعنى المقول الشعري إلا بقدر يسير، فأى علاقة تنشأ بين لذة النص ومؤسساته علاقة واهية، على حد تعبير رولان بارت.

وهذا لا ينفي بالطبع أن يكون لدى الشاعر وعي منطقي بمجريات الأمور من حوله، يتشابه معها ويتجاوز ويتجاوز وينفصل في شكل به قدر كبير من التفاعل من أجل إيجاد هوية لنص إبداعى يتسم بالمغايرة والتمايز.

ولعل لا أبالغ لو قلت أن الشعر قد ظلم نفسه قبل أن يظلمه الآخرون، وهذا الظلم ليس نتيجة اليوم أو أمس أو هذا الجيل أو الأجيال التي سبقت، وإنما تعاقب هذا الظلم عبر مئات القرون فقد ظل الشعر في مكانة مقدسة وكأنه صادر عن مرجع غيبي سرى أو علوى، حتى يتسنى له ممارسة فعل السياسة القولية فأصبح سيد الكلمة وسيد المنطوق ومحارب اللغة وغيرها من المسميات، التي أخذت به إلى وضعية النبوءة الرؤيوية فتغلب الجانب الحلمى التخيلى على الجانب الواقعى الذى تنصهر فيه التجارب الإنسانية.

وقد جاءت التجارب الشعرية الجديدة لإزاحة هذه الهالة القدسية من فوق جسد الشعر لتعريه - تماماً - وتدخله في أتون الحياة كي يتشكل من جديد، فصار له فضاء زمنى يبحث عن المسكوت عنه، ويتضافر خلاله الواقعى والرمزى والأسطورى، والأكثر من ذلك جاء فضاء النص ليكسر العلاقة التطابقية مع كل ما هو مرجعى قرائى، ليقيم من شظاياها بؤراً درامية متشعبة الدلالة، وبمعنى أدق تحولت القصيدة إلى ما يشبه خشبة المسرح التي تتعدد عليها الأصوات، فخرج الخطاب الشعري من أحاديته إلى رحابة الآخر، مما جعل الشعر العربى يعيش تجربة الحداثة باعتبارها قطعاً وانتقالاً يتمسرح خلالها النص بأكثر من معنى، وبأكثر من دلالة.

أدب وفن

وتبدو اللحظة الشعرية المراهنة بها قدر كبير من الالتباس تجعلنا فتساءل: هل مازال الشعر قادراً على إثارة الدهشة لدى الناقد والمتلقى في ظل تداخل الأنواع الأدبية وتراسلها واللجوء - أحياناً - إلى مسمى «النص» بدلاً عن «القصيدة» و«القصة» و«الرواية»، وكثرة الاتجاهات التبريرية في تحليل ذلك النص من أجل أغراض أكثر برجماتية التي توظف الممارسة الجمالية في أطراف ما توصف به «التلفيق الثقافي»، القائم على توظيف وعي متناقض ينحاز إلى المراهنة والشفافية أكثر من الانحياز إلى إنتاج الدلالة، مما ينتج عنه وجود ما يمكن أن يسمى «الحداثة الرخوة» التي تأخذ بالقشور ولا تتعمق في بواطن الأشياء، وبالتالي تصبح هناك أرضية واسعة للاغتراب الدلالي.

وللخروج من هذه الأزمة هناك عدة طرق لعل من أهمها مراجعة النفس حول المنابع الرئيسية لقصيدة النثر، فمعظم الشعراء قد استقوا رؤيتهم من مراجع غربية وطبقوها بالحرف الواحد دون مراعاة الاختلافات المكانية والزمانية والاجتماعية فجاءت قصائدهم أشبه بالمسخ الذي لا يحمل أى وجه من الراحة.

ولم يفلت من هذا الشرك سوى من بحث في الجذور المصرية والعربية وحضر في البيئة التي تحيط به من أجل استخلاص الصوت الإنساني للقصيدة، كما في تجربة «محمد صالح» خاصة في ديوانه «صيد الفراشات» و«عماد أبو صالح» في دواوينه الأولى، وهذه القصائد والتجارب تذكرنا بالتجربة الأولى لكل من صلاح عبد الصبور في «الناس في بلادتي»، وأحمد عبد المعطي حجازي في «مدينة بلا قلب»، حيث ذلك الحس العميق بالإنسان والمكان وإعلاء قيمة الهامش ووضعه في بؤرة النص.

وقد يعترض قائل بأن الديوانين السابقين كتبوا في ظل سيادة مدرسة «الواقعية الاشتراكية» التي كانت سائدة ومهيمنة على الفعل الأدبي في ذلك الوقت، ولكن باستطاعتنا أن نرد عليه بسؤال يتوازى مع سؤاله: اليس الإنسان والمكان هما مادة أى فعل إبداعى في أى زمان؟ فالشعراء - بطبيعة الحال - يكتبون عن الذات والأشياء الحميمة القائمة بينهم وبين مفردات العالم.

وإنما الأزمة متعلقة بالتكوين الإنساني وعلاقة وجوده بالجذور الاجتماعية والسياسية، بالإضافة إلى أن المشكلة الأساسية تتعلق بالشعراء أنفسهم - خاصة في التوجه الأيديولوجي - فمراهنة الأجيال الشعرية الجديدة اختلفت عن مراهنة الأجيال السابقة، وبمعنى أدق نرى الشاعر العربي - في الفترة ما بين نهاية

الأربعينيات وبداية السبعينيات - وهي فترة المد القومي كان يراهن

أدب - نقد

على سلطتين الأولى جماهيرية وتتصل بالبعد الاجتماعى ، والثانية سلطة المؤسسة الرسمية ، فانتجت - تلك الفترة - عددا من الشعراء الجماهيريين، الذى حققوا - فى الوقت نفسه - اقترابا ملحوظا من السلطة السياسية.

أما المراهنة بالنسبة للأجيال الجديدة فقد باتت فى حكم النسيان بعد أن اقتنعوا بأن السلطة الرسمية قد اسقطت الشعر من حساباتها، وعلى من يريد الاقتراب منها عليه أن يرضى بأن يكون تابعا فى المقام الأول ثم بعد ذلك يأتى دوره كمبدع لو دعت الحاجة إليه، ومن هنا كان الانكفاء على الذات والبحث عن سلطة الداخل لتواجه سلطة الخارج/ الآخر فى محاولة للإمساك بورقة التوت الأخيرة، ومن هنا - أيضا - كان شعار الكثيرين سلطة الشعر، التى اتخذت فى معظم النماذج منحى التجارب الذاتية التجريدية المنعزلة أو شبه المنعزلة عن القضايا الكبرى ، وأصبح تماس وتقارب الشاعر مع التجربة العامة محفوفاً - دائماً - بالخوف والحذر والترقب والحيطة الشديدة.

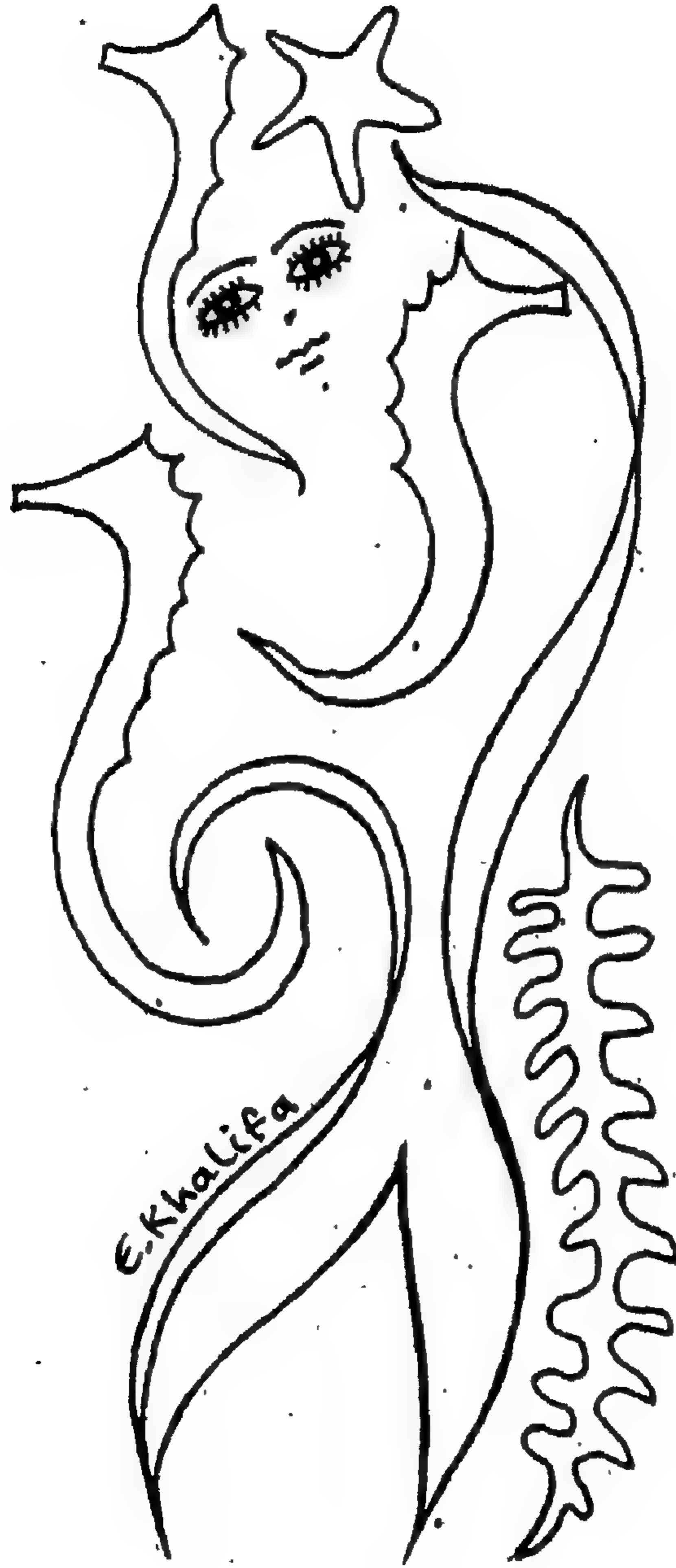
ولكن هذا لا ينفى وجود إرادة للفعل الشعرى المعاصر تكمن فى تمرد الذات على الذات وتمرداها على الآخر فى ثنائية جدلية تعبر عن المسكوت عنه داخل العلاقات الإنسانية وأحياء الفاظ لم تكن دارجة فى لغة الشعر التقليدى مع الاعتماد على عناصر إبداعية إضافية كالسخرية والمفارقة والمجاز البصرى وافساح المجال للبعد الرؤيوى الذى ينحاز إلى الشظايا أكثر من الاكتمال، وإلى الجزئى أكثر من الكلى والفردى أكثر من الجمعى، بالإضافة إلى الطبيعة التبادلية المستمدة للمكون المعرفى لدى الشاعر الذى يتميز بحركة مواءمة لا تحدها حدود ولا يشغلها المطلق أو اليقين قدر اهتمامها بلضم المتناثر والعابر وجمع التفاصيل فى يقونة قد لا تعجب الكثيرين لكن باستطاعتها خلق دهشة لحظية.

وقصيدة النثر بهذا المعنى إحدى حركات التمرد الكبرى ضد الانغلاق، هى نوع من تخصيص الأرض الإبداعية وليست منجلا لحصد الأنواع الأخرى، بعيدا عن فلسفات ما بعد الحداثة التى ينفى بعضها السرديات العامة كما عند «دريدا»، حيث رفض الجمال كمجال وتحاول تفكيك كل الثوابت القديمة.

وعلى ما أرى فإن الشعر مازال ضرورة ملحة ولكن عليه أن يمتلك شروط هذه الضرورة وأهمها احتواء الآخر شكلا ومضمونا بعد محاورة عميقة وجادة ، بعيدا عن النفى الأعمى، بالإضافة إلى الاتكاء على الحرية داخل وخارج النص واختراق مناطق رؤيوية جديدة حتى يتسنى للشاعر أن يشير إلى نصه بخصوصية ما.

وكذلك على الشاعر أن يسأل نفسه - دائماً - حول ما هية المعرفة وهل

أدب وفن



يستمر الشعر العربي الحديث بالمعرفى نفسه أو بالهوية المعرفية نفسها، وما تحققه هذه المعرفة من وجود داخل القصيدة مع إعادة النظر إلى مفهوم اللغة هل هى وسيلة أم غاية؟ وكذلك محاورة الوعي ودمجه بالمنجز اليومي وعلائق الأشياء ■

أدب و نقد

دراسة

الأنواع الأدبية العابرة للنوع قانون تطور النوع الأدبي

د. صلاح السروى

فإلى جانب استزراع أنواع أدبية جديدة على التربة الثقافية العربية فى عشرينيات وثلاثينيات القرن مثل الرواية، والقصة القصيرة على أيدي محمد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد... الخ فى العشرينيات والثلاثينيات، إلى جانب ذلك، شهدت نهاية الأربعينيات ظهور الشكل الجديد للشعر العربى الذى سُمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة على أيدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى. وهى الجهود التى تعمقت وتجدرت بفضل اسهامات صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعبد الرحمن الشرقاوى. وهو ما مثل صدمة غير هينة التأثير لدى المتذوق والناقد التقليديين على السواء.

وها هو تيار التجديد تتلاحق روافده ولا تنتهى، حيث ظهر ما سُمى بـ(قصيدة النثر) لأول مرة عام ١٩٥٤ عند توفيق صايغ فى ديوان بعنوان (ثلاثون قصيدة)، ثم توالى أعمال أنسى الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس على أحمد سعيد، فى بعض أعماله. وهو ما أثمر جهودا على قدر كبير من النضج والاكتمال لدى بعض شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. وهناك أخيرا ما يسمى بـ

شهد الأدب
العربى عدة
تحولات مهمة
منذ نهاية
النصف الأول
من هذا القرن،
على صعيد
بنية أشكاله
وأجناسه
ومحدداتها
الجمالية
والفنية
والموضوعية.

أدب وفن

(القصة-القصيدة)، ذلك المصطلح الذى صكه الكاتب والناقد ادوارد الخراط فى كتابه الذى صدر بعنوان (الكتابة عبر النوعية) يؤصل فيه لنوع من الكتابة ظهر فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله ومحمد المخزنجى ومنتصر القفاش وناصر الحلوانى واعتدال عثمان ونبيل نعيم وابتهاى سالم. حيث يؤكد أن هذا النوع من الكتابة قديم نسبيا، فقد كتب بدر الديب فى أواخر الأربعينيات... نصوصا تستعصى على الاندراج فى مألوف الكتابات، وتتأبى على الانتساب إلى نوع أو جنس أدبى محدد بعينه. أهى شعر منشور، أم تأملات فلسفية مصوغة هكذا فى النص على شكل قصائد نثرية، أم قصص طليعى؟ أم هى فى النهاية قصص-قصائد؟. حيث ينتهى إلى اعتبار تسميتها (بالكتابة عبر النوعية) التسمية الأنسب.

ورغم أن ادوارد الخراط يعتبر أن هذا النوع من الكتابة يتأبى على الانتساب إلى أى نوع أدبى مألوف فإن العنوان الثانى للكتابة الذى يقترح فيه مصطلح (القصة-القصيدة) يعكس كما يتضح نصا فى المتن انتسابا من نوع ما، أو "انصهارا" على حد تعبيره، بصورة معينة بين نوعين معروفين. بل إنه بعد ذلك يجتهد فى محاولة انتزاع الاعتراف بهذا المصطلح الجديد الذى يرى أنه بكل المقاييس قصة، من حيث احتوائه على بنية سردية يقوم عليها العمل قصدا وعمدا، ثم يكتسب بعد ذلك أبعاده الشعرية من خلال عدة آليات كالتكثيف والاختزال والتعبير بالصورة والمجاز وهو ما يعكس ارتباكا بدرجة ما، فى طرح ادوارد الخراط، من الناحية النظرية.

ورغم المآخذ التى يمكن رصدتها عند المناقشة المستفيضة لكتاب ادوارد الخراط، وكذلك وجهات النظر المتعددة بل الاعتراضات التى طرحت حول الأعمال النظرية التى عالجت (قصيدة النثر) يعترض على هذه التسمية ذاتها الدكتور غالى شكرى فى كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) فإننا لا نستطيع انكار أن هناك شكلين أدبيين جديدين يولدان حقا فى محيط أدبنا العربى هما: (قصيدة النثر) و(القصة-القصيدة)، إذا أقررنا هذين المصطلحين بصفة مؤقتة، من حيث استخدامهما لتقنيات أسلوبية واستراتيجيات بنائية مغايرة لما عرف عن الأشكال التقليدية، كما أنهما ينطلقان من أسس معرفية إبستمولوجية ورؤى فنية للعالم مختلفة عن منطلقات ورؤى هذه الأشكال التقليدية، دون ترتيب أفضلية أو حجية من نوع خاص لأيهما

أدب ونقد فى مواجهة الأخرى.

ولعله من الجدير بالملاحظة هذه القرابة الواضحة بين هذين الشكلين الجديدين ولا أقول النوعين، فالأول مازال ينتسب إلى نوع معروف ومستقر التقاليد هو الشعر، رغم وجهات النظر المحافظة التي تمارى في ذلك، والثاني ينتسب هو الآخر إلى نوع معروف وراسخ الملامح هو القصة. تتمثل تلك القرابة في أن كليهما شكل هجين، أى أنه نتاج تلاقح نوعين منفصلين، مختلفين، هما: الشعر من ناحية، والنثر الفنى أو القصة، من الناحية الأخرى، على كلا المستويين. وهو ما يذكر بأشكال شبيهة سبقت: مثل (التراجيكميديا) التي ظهرت في مفترق القرنين الماضيين، كشكل يقوم على دمج نوعى بين التراجيديا والكوميديا، وكذلك (المسرواية) في القرن التاسع عشر، كشكل يقوم على نفس الدمج بين المسرحية والرواية. بل إن الرواية نفسها حسب لوكاتش، تعتبر (ملحمة) العصر البورجوازي، أى أنها متحورة عن نوع أدبى قديم هو الملحمة، التي كانت تصاغ شعرا، فأضحت الرواية novel التي تصاغ نثرا، مع تحول كامل في نوعية الأبطال وأزماتهم الروحية والمادية ورؤاهم للعالم .

هذا يعنى أن اندماج أنواع، أو أشكال من أنواع، أو تحورها بما ينتج أنواعا جديدة، ليس أمرا مستحدثا ولا شاذًا، بل منطقي وطبيعي بصورة (أكيدة)، بيد أن الاتجاهات الجديدة في الأدب العربى المشار إليها أنفا تثير من جديد وبقوة قضية النوع أو الجنس الأدبى، أو ما يسميه صبرى حافظ قضية (التجنيس)، حيث نشهد في الآونة الأخيرة ظهور أعمال أدبية من الصعب التعامل معها بالمعايير التقليدية، ليس فقط على مستوى الشعر والقصة القصيرة، ولكن أيضا على مستوى الأعمال المنسوبة للرواية.

ولاتطمح هذه الدراسة إلى طرح معالجات تطبيقية لهذه النصوص، ولا إلى طرح تسميات جديدة لأنواع مفترضة أو مناقشة التسميات المقترحة، فهذا أمر يضيق عنه المجال ولا تفى به مثل هذه المعالجة المتسعة. ولكنها ستسعى، بتواضع، إلى طرح قضية النوع الأدبى من جانبها النظرى. بداية ببحث ما أسميته (اشكالية النوع الأدبى)، حيث أستعرض جهود المنظرين في تحقيق مفهوم النوع أو الشكل الأدبى. ثم دراسة آلية حركة الأنواع الأدبية وتحولاتها، تحت عنوان (قانون تطور النوع الأدبى)، ثم تخصيص وتطبيق نتائج هذه النقطة على الأشكال العابرة للنوع، تحت عنوان (قانون ظهور الأشكال العابرة للنوع) ثم محاولة أولية

أدب ونقد

لرصد ظهور الأشكال العابرة للنوع فى الأدب المصرى المعاصر تحت عنوان (الأشكال العابرة للنوع فى الأدب المصرى). حيث تتوخى الدراسة الاسهام مع جهود الباحثين فى وضع هذه القضية على أسس علمية، قدر الامكان، تنطلق من درس مصطلحى موضوعى وواضح.

١- اشكالية النوع الأدبى

يكاد يجمع المنظرون على أن الأنواع الأدبية ليست ثابتة الأركان، ولا مطلقة الوجود، بل كيانات متحركة متحولة، أبدا، بما يجعل من انقراض أنواع وتولد أخرى جديدة وتحولها أمرا طبيعيا، كما سبق القول، بل يكاد يمثل قانون وجود هذه الأنواع ذاتها. من حيث أن الفن، بطبيعته، تجاوز دائم بصفته ابداعا وخلقاً متجددا. يستوى فى تقرير ذلك المثاليون والعلميون.

فى الاتجاه الأول يرى رينيه ويلليك أن الحدود بين هذه الأنواع فى حالة حركة دائمة، وهو ما يمنع نظرية الأنواع الأدبية من أن تحتل فى رايه مكانا مهماً فى الدراسات الأدبية المعاصرة. يتأكد ذلك من قوله: "إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها أى الأنواع الأدبية تعبر يتم عبورها باستمرار، والأنواع تخلط يتم خلطها أو تمزج. والقديم منها يترك أو يحور، أو تخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم نفسه أى مفهوم النوع الأدبى موضع شك". وقبله كان بنديتو كروتشه، الفيلسوف الايطالى وأحد مؤسسى علم الجمال الحديث، قد شن فى كتابه "الاستطيقا" الذى ظهر عام ١٩٠٢ هجوما حادا على مفهوم النوع الأدبى متنبئا له بأنه "لن تقوم له قائمة بعد ذلك". أى أنه لن يصبح هناك نوع أدبى بعينه، محدد بملامح واشتراطات جمالية استطيقية واضحة. وهو الأمر الذى يؤكد عليه ويلليك باستعصاء النوع على الاستقرار تحت مصطلح محدد.

نفس هذه النظرة نجدها عند المنظرين العلميين الماديين فنجد كارل ماركس يقف بقوة فى مواجهة الزعم بوجود معايير أزلية للجمال، وأن الجمال بوجه عام امر متغير باستمرار، فيكتشف ويعاد اكتشافه على الدوام حسب احتياجات الانسان الروحية، حيث يقول ساخرا: "واننى لأود أن أرى خياطا يطلب

أدب وفن

منه أن يخطط لى سترة بارييسية، فيصنع لى بدلا من ذلك حلة رومانية بحجة أنه استجاب فى صنعها إلى ما يمليه قانون الجمال الأزلى". إن نفى أزلية الجمال ينفى بالضرورة أزلية النوع الأدبى بصورة محددة. فالنوع الأدبى، فى النهاية، إنما هو أحد تجليات القوانين الجمالية وأحد تجسّداتها فى زمان ومكان معينين. ونجد هذا المعنى عند أرنست فيشر فى حديثه عن الشكل عندما يربطه بالوظيفة التى من أجلها استحدثه الانسان، فقد شكل الانسان البدائى قطعة من الصخر أو الخشب لىخدم بها غرضا من أغراضه. وهذا الأمر ينطبق على جميع الأشكال، بما فيها الأنواع الأدبية التى تتغير هى الأخرى بتغير الوظائف المنوطة بها، فالشكل حسب رأيه هو... "الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة محددة". ولأن الخبرة الاجتماعية فى حالة حركة وتطور دائمين بفعل التراكم المعرفى والحضارى، فالشكل هو الآخر دائم الصيرورة.

يوضح هذا الأمر أيضا جورج لوكاتش عندما يربطه بمفهوم "النظرة إلى العالم"، ذلك الذى يتغير بتغير التشكيلة الاجتماعية، فالنظرة التى كانت تطرحها الملحمة لم تعد مناسبة لتلبية احتياجات العصر البورجوازى فتلاشت لترثها الرواية وهكذا. كما نجد تلخيصا وافيا للموقف المادى من هذه القضية فى كتاب الدكتور عبد المنعم تليمة "مقدمة فى نظرية الأدب" عندما يتحدث عن "نشأة النوع الأدبى وتغيره وتلاشيه فى نوع أدبى آخر أو انقراضه".

غير أن الفارق بين النظرتين المثالية والمادية كبير، رغم اتفاقهما، من هذه الزاوية، من حيث أن كلا منهما تنطلق من نقطة فكرية وأيديولوجية مغايرة. وسوف أناقش هذا الأمر بقدر من التفصيل فى الجزء التالى.

إذا كان النوع الأدبى يحمل هذه السمة المتغيرة المتحولة، فهل هناك ما يتطلب أو يقتضى وضع تعريفات محددة له؟ أظن أن الأمر على قدر من الأهمية خلافا لرأى كروتشة وويليك، لا من حيث وضع تعريفات للأنواع الأدبية، ولكن من حيث التعرف إلى طبيعة النوع الأدبى بصفة عامة، وفهم قوانين حركته عبر الاستهداء بهذه الطبيعة المجردة.

أدب ونقد

ولابد فى هذا المقام من تقرير حقيقة قلة الأعمال النظرية التى

عالجت مفهوم النوع الأدبي من الزاوية الجمالية العامة. وربما كانت هذه الأعمال على قلتها، غير منطلقة من حقائق وأسس معرفية ومنهجية واضحة. بقدر ما هي منطلقة من نفس المنطقة الاشكالية نفسها، مستهدفة وضع القضية على بساط البحث. ولعل ما قدمه أوستن وارن مع رينيه ويليك في كتابهما نظرية الأدب Theory of Literature، الذى نشر فى نيويورك عام ١٩٤٩، يمثل أحد الجهود النادرة والمهمة فى هذا المجال.

يقول أوستن وارن ورينيه ويليك أن "النوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة.. كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها". ومن الواضح أن تعبير "المؤسسة" هنا يستمد دلالاته من طبيعة التحول الاجتماعى الذى صاحب صعود البرجوازية وانتصارها، الذى تم منذ نهاية القرن الثامن عشر من حيث بروز تقسيم جديد للعمل يقوم على فصل الأفراد عن نتائجهم الابداعى، وصولا إلى اندراجهم فى بنيات منظومية أوسع من فاعليتهم الفردية فيصبح دورهم متقلصا فى كونه أحد المكونات التى تعمل مجتمعة، ويانضبط إلى، على تسيير الميكانيزم الخاص بهذه المؤسسة. وهو الأمر الذى يؤدي إلى التشيؤ والاغتراب الناتجين عما أسماه لوكاتش التماثلية uniformalization. ومن ثم يصبح التمرد على هذه الوضعية الاستلابية أحد عناصر المقاومة التى قد يبديها الأفراد الذين تطحنهم الآلة، أو المؤسسة الرأسمالية، ووصلت بهم إلى حد التشيؤ. ومن ثم يأخذون فى محاولة ابداع أشكال جديدة، ربما توفر كينونة أكثر احساسا بالحرية. واكاد أجزم أن كثرة التقاليع والمذاهب والمدارس فى الغرب الرأسمالى ربما كانت مدينة فى بعض عواملها إلى هذه الوضعية الروحية- النفسية. هذا التوصيف للطبيعة المؤسسية للمجتمع البرجوازى، قد لا ينطبق بشكل دقيق على مجال الأدب أو الأنواع الأدبية. إلا أنه يشترك معه فى أن النوع الأدبى، حسب هذا التوصيف، إنما هو منظومة جمالية على قدر من التحدد الجمالى الاستطيقى، الذى قد يمتلك حجية ملزمة، بدرجة ما، على المبدع والناقد معا. فهو بمثابة التقاليد التى تكونت عبر حقب من التراكمات الابداعية، بما جعلها تشكل مسارا جماليا محدد الملامح والقسمات. يقول وارن: "والأنواع الأدبية تقاليد استطيقية فى الأساليب والمواضيع شكلت الأعمال الفنية، كلا على أفراد تشكيلا هاما". وهذا ما يمنح النوع الأدبى ذى الأطر المستقرة قوته وفاعليته الدائمة النسبية بالطبع، والملزمة حتى فى أكثر العصور فوضى وتخبطا... يواصل وارن قائلا:

أدب ونقد

"وقد يلتزم بالأنواع الأدبية حتى في غمار النشاط الأدبي في القرن العشرين المتصف بالفوضى". غير أن وارن، رغم ذلك يتشكك في امكانية استمرار أى نوع أدبي على الشاكلة التي تكون بمقتضاها، بل إنه يرى أن التقسيم الأرسطي للشعر ملحمة، مسرحية، قصيدة غنائية لم يعد من الممكن التمسك به ويتساءل عما إذا كان من الممكن لهذه الأنواع أن تكون لها "مكانة نهائية". ولعل هذا التناقض في حديث وارن بين الطبيعة الملزمة للنوع الأدبي "حتى في غمار القرن العشرين المتصف بالفوضى" وبين تشككه في أن تكون لهذه الأنواع مكانة نهائية، راجع إلى نظرتين متناقضتين للنوع الأدبي في وقت واحد: الأولى، داخلية تحاول رؤية مفهوم النوع من خلال مكوناته وسماته الخاصة، وهي التي أطلق بمقتضاها وصف "مؤسسة"، ومن ثم فهي تحيل إلى معنى الكمال والاتساق والاستمرارية. أما الأخرى فهي خارجية من حيث أنه ينظر إلى حركة الأنواع الأدبية من خلال البانوراما التاريخية الشاملة، فإذا به يجد أن الحركة هي القانون وليس الثبات المؤسسي. بيد أنه لا يحاول الوقوف أمام تلك الملاحظة نتيجة لانشغاله بالبحث عن القانون الخاص دون ربطه بقانون الحركة الاجتماعية العام. وهو نفس المنحى الذي نجده عند معظم المنظرين البرجوازيين.

في كتابه "مفاهيم نقدية" يورد رينيه ويليك، كذلك آراء الناقدة الألمانية كات هامبرجر التي نشرتها في كتابها "منطق الشعر" المنشور عام ١٩٥٧، حيث تقسم الشعر إلى نوعين: الأول قصصي، وتسميه "شعر المحاكاة"، والثاني غنائي، وتسميه "شعر الوجود". فتشبه طبيعة الشعر الغنائي عندها طبيعة الرسالة أو الرواية التاريخية، ارتكازا على ضمير المتكلم المستخدم في كل هذه الأنواع الثلاثة. وهو الأمر الذي يجعلها تورد الرواية في نطاق الشعر، ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم. ومن ثم فالرواية التي يرويها المتكلم إنما هي جزء من الشعر الغنائي خاصة، على هذا الأساس.

ولعل مفهومًا قريبًا من هذا قد طرحه ميخائيل باختين عند تفريقه بين الرواية "المونوفونية" والرواية "البوليفونية"، وهو الأمر الذي يقوم عنده على أساس تعدد الأصوات المستخدمة في العمل الروائي. فهناك الرواية ذات الصوت الواحد، أو ما يسميه رواية "الاختبار الروسية"، التي يمثل لها برواية "رودين" لتورجنيف، والرواية ثنائية الصوت أو ذات الأصوات المتعددة، مثلما في

أدب نقد

"أوجين أونيجيين" للشاعر بوشكين، و"بيتشورين" لليرمونتوف .

وباختين هنا يقترب بدرجة ما من حديث كات هامبرجر، خاصة عندما يقول: "إن الموضوع الرئيسى الذى يخصص جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية هو الانسان الذى يتكلم وكلامه" وإن كان لا يتطابق معها فى النتيجة من حيث أن كلا النوعين فى النهاية، يبقى منتما إلى جنس الرواية عند باختين وليس إلى جنس الشعر كما هو عند السيدة هامبرجر.

يتضح مما سبق مقدار ما تطرحه قضية النوع الأدبى من إشكالية حقيقية، سواء على الصعيد النظرى أو التطبيقى. ولكن يبقى رغم ذلك ما يمكن أن نسميه نوعا أدبيا. وهو الشكل الأدبى الذى استقر نسبيا، فى إطار من التقنيات التشكيلية والأسلوبية. سواء من ناحية الشكل أو المحتوى الفنى وأقصد بهما، معا، معنى التشكيل، عن طريق تراكم الانتاج الابداعى فى مرحلة زمنية مناسبة. وهنا يحضرنى قول الشاعر الروسى لوشين: "فى البداية لم يكن ثمة طريق، بيد أن جمعا من الناس سار فى اتجاه واحد ثم تبعهم آخرون فارتسم الطريق". وهو الأمر نفسه الذى يمكن أن ينطبق على مفهوم النوع أو المدرسة أو المذهب.

٢- قانون تطور النوع الأدبى

يعتبر أرسطو، فى كتابه "فن الشعر"، أقدم من قال بمفهوم التطور فيما يتعلق بالتاريخ الأدبى، وفى هذا الكتاب يوضح أرسطو أن أصل التراجيديات يعود إل شعر الديثرامب، بينما يعود أصل الكوميديا إلى الأغاني والأناشيد الاحليلية عضو الذكر، وبعد ذلك يورد هذه العبارة المهمة: "ثم أخذت التراجيديات تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن. وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير، واستكملت شكلها الطبيعى، توقفت واستقرت".

حيث يؤكد فى هذه العبارة على التشابه بين دورة الحياة وتاريخ تطور التراجيديات من ميلاد وتطور ثم استقرار، وهو ما يؤدي فى النهاية إلى أن التطور إنما هو عملية غائية تتجه نحو هدف محدد سلفا، وليس وتيرة أو صيرورة

أدب ونقد

دائمة لانهائية كما يؤكد الفكر العلفى الحديث. ثم تتالت نظريات التطور التي يمكن أن نجدها عند مفكرى عصر النهضة والنقد النيوكلاسيكى حيث أحيائها وأكسبها أبعادا أكثر تخصصا إزدهار النظريات البيولوجية فى منتصف القرن الثامن عشر على أيدي فيكو وبوفون وروسو. حيث انعكست هذه النظريات على التاريخ الأدبى ونظرية الأنواع الأدبية على أيدي جون براون ١٧٦٣ وفنكلمان ١٧٦٤ الخ .

وتتشترك هذه الجهود جميعها فى النظر إلى تطور النوع الأدبى باعتباره مشابها لتطور الحياة البيولوجية، وهو الأمر الذى نجد شبيها له عند ابن خلدون فى مجال ما أسماه "العمران" والذى يركز على الصياغة الشعرية المشهورة: "ما طار طير وارتفع" إلا كما طار وقع". وقد ازدهرت هذه المدرسة مع ظهور دارون وسبنسر، حيث برزت تطبيقات جون سمندر ورتشارد مولتن فى انجلترا وهيوليت تين وبرونتير وسانت بوف فى فرنسا، حيث ركزت على مفهوم البيئة والجنس كعوامل فى التطور. أما عند بروننتيرف "اللحظة" أو ما أسماه "روح العصر" هى العنصر الأكثر فاعلية. وهذه الاتجاهات جميعها تتناقض مع ما طرحه هيغل من حيث أن التطور إنما يتم على نحو جدلى حيث تصبح "الروح الموضوعية"، أو الفكر، هى العنصر الأكثر فاعلية، من خلال عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع أو التاريخ الذى تتبدى فيه الروح بأشكال مغايرة من مرحلة إلى أخرى وهو ما أنتج ما أسماه بعملية التغير الذاتى الذى يتم على نحو جدلى، وهو ما أثر بصورة ما فى أفكار الشكليين الروس.

وعلى الجانب الآخر برزت أفكار المنهج العلمى الذى يقوم على فكرة حركة الواقع المجتمعى هى التى تفرز الخبرة الانسانية، التى تقوم بدورها، باعتبارها عنصرا رئيسيا، فى تطور الأنواع الأدبية. يقول الدكتور عبد المنعم تليمة فى كتابه "مقدمة فى نظرية الأدب" السابق ذكره: "أن الواقع الذى ينتظم ما هو مادى موضوعى، وما هو وجود انسانى، ليس ثابتا جامدا، بل هو فى تغير وتطور دائبين" حيث تحدد صورة الواقع فى كل مرحلة من مراحل تطوره خبرة الانسان فى سيطرته على الطبيعة وعلاقاته فى المجتمع، التى يمكن اضافتها أى علاقاته فى المجتمع إلى خبرته فى السيطرة على الطبيعة، بل ربما كانت نتاجا لها. وبما أن الفن يعكس علاقة نوعية بين الانسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى، أى بين الانسان وواقعه، بالمعنى الشامل، فإنه يترتب على ذلك أن نموذج الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع

أدب ونقد

نفسه. إن هذه الفكرة تقوم بصورة أساسية على أن الوعي والمعرفة والفن، الخ إنما تمثل البناء الفوقى المرتبط فى "الحساب الأخير" كما يؤكد كارل ماركس بالبناء التحتى، وهو أدوات الانتاج وقوى الانتاج. وهذا الاكتشاف هو الذى أجهز على المفهوم المادى الآلى التبسيطى، الذى اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد الحاسم فى تحديد الواقع الفكرى الثقافى بمختلف مؤسساته وتجلياته.

إن المبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية، هنا، من حيث نشأة النوع الأدبى وتطوره أو تلاشييه فى نوع أدبى آخر، أو انقراضه، هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم فهم البشر لطبيعة عالمهم الطبيعى والاجتماعى. حيث أن "الذى يحدد الفنون والأنواع الأدبية السائدة، فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة". وعلى هذا فالنوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع التاريخى-الاجتماعى الذى أثمر هذا النوع. هذا هو المبدأ العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخالدة بالمعنى النسبى فى كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى نشأت فيه. لأن هذه الأعمال تكتسب الخلود بنجاحها فى إثارة ذكرى عهود كان الانسان فيها، كما يقول د. تليمه... "مثالا تاريخيا ناهضا ضد الضرورات الطبيعية والاجتماعية القاهرة فى وضع محدد بنجاحها فى استخلاص العام من الخاص"، وهذا ما يسميه لوكاتش "بالأعمال الواقعية العظيمة" من حيث أنها بذلك تجعل وضعها وضعاً انسانياً عاماً ينطلق من الانسان مؤكدا حضوره. ويدهى أن أصحاب هذا الاتجاه ينفون التطابق الآلى بين النوع الأدبى والنظام الاجتماعى، كما أشرت آنفاً، وإنما يتم الارتباط بينهما فى الإطار العام للحركة التاريخية وليس فى التفاصيل. كما أنهم يؤكدون مبدأ خصوصية الفن وارتباط تطوره بقوانينه الخاصة التى لا تعمل بمعزل عن القوانين العامة للواقع، ولكن كتجل خاص ونوعى لها.

والأمر على هذا النحو مخالف للتفسيرات المثالية السابق إيرادها التى تفسر الظاهرة الأدبية، إما بربطها بقانون ظاهرة أخرى بشكل

أدب ونقد

متعسف خارجى مثل الوضعية والداروينية، أو تفسيرها تفسيراً داخلياً مغلقاً بحيث تصبح مسيرة بفعل قوانينها الداخلية الذاتية الخالصة، مثل أن تكون قوانين داخلية اليوت أو أسلوبية تشكيلية من نوع معين .

إن النوع الأدبى على هذا الأساس بوصفه "شكلاً" يجسد معنى اجتماعياً محدداً، بما يسمح باستنتاج أنه فى لحظة تاريخية محددة، حيث تتعارض بعض الجماعات- الطبقات، مع جماعات- طبقات أخرى، فإن الأجناس- الأنواع الأدبية المختلفة يمكن أن تجسد مصالح جماعية متعارضة، بتعبير الناقد الروسى ميديفيدوف الذى أورده فى كتابه بعنوان "حول المنهج الشكلى فى علم الأدب" ١٩٢٩ موسكو . ويعكس علماء فقه اللغة الذين يعتبرون الأجناس كيانات شكلية خالصة، يرى ميديفيدوف أنه ينبغى أن يتم التعامل مع الأنواع الأدبية باعتبارها أشكالاً تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى، وأشكالاً تسمح للجماعات بتحديد اتجاهها فى الواقع، حيث يقول: "الجنس النوع الأدبى هو، إذن، مجموع المناهج لتوجه جماعى فى الواقع، توجه يستهدف الكلية الاجتماعية ... ولهذا فإن البويطيقا الحقيقية للأجناس لا يمكن أن تكون إلا علم اجتماع الأجناس" . فالأجناس هنا تحدد رؤية جماعية للعالم، وهى نفس الفكرة التى نجدها عند لوكاتش، خاصة فى كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" سبقت الإشارة إليه، كما نجدها عند لوسيان جولدمان الذى وسع من معناها ومنحها أبعاداً بنيوية باللغة الأهمية فى مقالته: "المادية الجدلية وتاريخ الأدب" بترجمة محمد برادة، حيث يقول: "بلا شك أنه من المستحيل أن نفهم "فاوست" و"باندورا" دون إيلاء الاعتبار للثورة الفرنسية أو لنابليون" . فرؤية العالم المطروحة هنا، إنما هى نتاج للحراك التاريخى الاجتماعى-السياسى الذى صاحب أو أنتج الثورة الفرنسية فتولدت رؤية جديدة للعالم.

غير أن جولدمان لا ينسى أن يواصل بعد ذلك مباشرة قائلاً: "لكن عندما تظهر العلاقة الرابطة بين هذه الأعمال وبين الأحداث التاريخية المعاصرة، فإنه يبقى علينا، كذلك، أن نتساءل عن الكيفية التى امتزجت بها تلك الأحداث فى وعى جوتة ومع تجاربه الشخصية، لتنتهى إلى تلك الروائع التى كتبها تعبيراً عنها" . حيث تتبدى هنا بوضوح العلاقة الجدلية بين العام والخاص. فى نفس هذا السياق يقول بييرزيماء: "أنه يمكن أن نرى فى الملحمة الاقطاعية تعبيراً عن

أدب - نقد

قيم نبالة السيف وفي تراجيديا القرن السابع عشر الفرنسي تجسيدا لمشاكل نبالة البلاط وفي روايات القرن الثامن عشر تمثيلا للفردية البورجوازية".

وقد أكمل ايريك كوهلر الكاتب والناقد الألماني جهود ميدفيديف، حيث ينطلق من فكرة أن النوع الأدبي إنما هو واقعة أيديولوجية، وأن أي جنس من الأجناس يحرض القارئ على تبني وجهة نظر ورؤية للواقع تتمشى مع مصالح جماعة معينة، وهي نفسها الفكرة التي رأيناها عند جولدلمان. ويتساءل في دراسته التي نشرت بالألمانية عام ١٩٧٧ بعنوان "نظام الأجناس ونظام المجتمع": "كيف يكون رد فعل نظام أجناس إزاء التحولات الاجتماعية؟". ويتساءل في موضع آخر: "كيف نفهم التغيرات داخل النوع الأدبي؟". للإجابة عن ذلك يحلل كوهلر تطور "الملحمة" في العصور الوسطى، باعتبارها الجنس السائد حتى القرن السابع عشر، وعقب التحولات الاجتماعية التي تمثلت في التحول من نبالة السيف إلى نبالة البلاط تحت الحكم المطلق والصعوديين الاقتصادي والسياسي للبورجوازية، حيث تم استبدالها الملحمة بـ "التراجيديا" ثم بـ "التراجيكوميديا" و"الرواية". ويستعرض كوهلر في دراسته تلك التحولات التي يمكن أن يتأثر، عن طريقها، نظام الأجناس بالتغيرات الاجتماعية، ويلخصها في ما يلي:

١- تزداد قدرة الأنواع الفرعية بما يسمح لها، على الأقل جزئيا بملء فراغ الأنواع التي تسقط في طي الإهمال وأن تتفاعل مع الأوضاع الجديدة.

٢- يتكون نوع جديد يتفق شكله وموضوعاته مع تطلعات طبقة اجتماعية معينة، أو مع وضع جديد للجماعة التي تسعى للتحرر.

٣- يمكن لأشكال هجينة مثل التراجيكوميديا أن تظهر في فترة انتقالية معينة، حيث تسمح بانقاذ التوازن داخل نظام نوعي مهدد من قبل التقلبات الاجتماعية. ٤- يمكن دحض النظام النوعي بأكمله وارساء نظام جديد.

٣- قانون ظهور الأشكال العابرة للنوع

أدب ونقد

نتوقف في هذا الجزء عند الاحتمال الثالث الذي أورده كوهلر، من

حيث إنه يمكن لأشكال هجينة أن تظهر في فترة انتقالية معينة بحيث تسمح بانقراض التوازن داخل نظام نوعي معين مهدد من قبل التقلبات الاجتماعية. حيث يتضح لنا أن القانون الذي يحدد امكانية ظهور أشكال جديدة هو أنها تظهر في فترة التقلبات الاجتماعية أي ما يمكن تسميته بالحراك الاجتماعي العنيف، أو الانقلاب في النظام المؤسسي للمجتمع. ولأن هذا الحراك لا يكون نهائياً، فلا بد أن يستقر على نحو ما، مكوناً بنية مجتمعية واضحة الملامح، فإنه لذلك يكون انتقالياً في كل الأحوال. وهذه الانتقالية، أي المرحلة الواقعة بين النظام القديم الذي كان مستقراً والنظام الجديد الأخذ في الاستقرار، هي المرحلة التي يمكن لها أن تشهد ظهور تلك الأشكال العابرة للنوع. والأمر على هذا النحو يبدو بديهياً. فإذا كان النظام المجتمعي يفرض أنواعه أو أجناسه، فإنه في المرحلة الواقعة بين نظامين، أحدهما بائد والآخر في طور التشكل، يشهد زواجا أو اندماجا بين نوعين. غير أن هذين النوعين لا ينبغي لهما بالضرورة أن يكونا معبرين، كل على حدة، عن كلا النظامين، وإنما الاندماج هنا يتم مكوناً بنية جديدة تختلف بالقطع عن حاصل جمع البنيتين القديمتين، ويتم بذلك انقراض التوازن داخل النوع كما يقول كوهلر. وهذا ما تم مع "التراجيكوميديا"، فإذا كان ازدهار "التراجيديا" معبرا عن استقرار الدولة المدنية الديمقراطية في العصر العبودي عند اليونان، ثم عصر استقرار نبالة السيف أواخر العصر الوسيط، بينما تعبر "الكوميديا" عن فترات الانهيار سواء في النموذج اليوناني أو في عصر نبالة البلاط في القرن السابع عشر، فإن اندماجهما معا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، عصر صعود البورجوازية وانتصارها، مكونين "التراجيكوميديا"، يعد ترجمة واضحة لهذا التحول.

هذه النتيجة يطرحها، من زاوية أخرى، جاك دويوا في دراسته المعنونة بـ "نحو نقد أدبي سوسيولوجي" بترجمة بشير القمري قائلا: "في فعل الضغط المتوالي للنظام الاجتماعي، فإن المؤسسة الأدبية كتبت استقلالها الذاتي النسبي. وعندما يبدو وكأن وحدة هذا النظام تنفصم عراها، كما يسود الاعتقاد في عصرنا الحاضر، فإن المجموعات الصغرى تتشكل وتستحق كل الاهتمام، وستكون مثمرة فخرسة الكتابات المتعددة في عصرنا الحاضر، بدءاً من أقواها جزالة حتى أشدها ابتذالا، ثم وصفها أحداها بالنسبة للأخرى في تماثلاتها وتقابلاتها، والبحث عن وظيفة كل واحدة منها داخل السياق الأدبي". إن مفهوم "الاستقلال الذاتي" للمؤسسة الأدبية هنا لا يعني انفصالها عن النظام الاجتماعي، فهذا

أدب ونقد

الاستقلال الذاتى لا يتم الا بفعل ضغط النظام الاجتماعى نفسه. وربما يشير دويوا فى ذلك إلى ما اشار به رولان بارت من حيث إن: "البنىات التصويرية لا تخضع الا بصيغة غير مباشرة للتأثير الاجتماعى، والذي يؤثر أكثر على ايقاع تحولاتها هو التطور التاريخى وهو تأثير يقع على هذه التحولات أكثر من تأثيره عليها فى حد ذاتها".

ونفى آلية التأثير المباشر هنا يتفق تماما مع ما يطرحه المنظرون الماركسيون الكلاسيكيون، بداية من ماركس، ومرورا ببليخانوف حتى جرامشى. وذلك ما يفسر فى رأى معنى ما يطرحه دويوا من الاستقلال الذاتى للمؤسسة الأدبية. غير أن ما يلفت النظر فى حديث دويوا، وما يهمنى فى المقام الأول، هو تصويره حول "تشكل المجموعات الصغرى" التى تعنى "الأنواع الفرعية" التى تحدث عنها كوهلر فى النقطة السابقة. يؤكد ذلك أن السياق العام الذى ورد فيه هذا الحديث والذي جاء بعنوان "معنى الأشكال" بصفته عنوانا جانبيا، يوضح أن المقصود هو مجموعات الأشكال الأدبية من حيث كونها اتجاهات تشكيلية فنية، أو أغراضا تقوم على استخدام مناح تصويرية معينة. ولذلك فإنه يورد بعد ذلك مباشرة اقتراح رولان بارت فى الاعتماد على ما يسميه "تعريفاً إعلامياً للرسائية الأدبية"، عندما يقصد القيام باستقصاء حول الصور واستعمالاتها الأدبية. أى أن الحديث يدور حول البنى التصويرية التشكيلية المستخدمة فى العمل الأدبى، ومن ثم فهى المقصودة بمصطلح "المجموعات الصغرى" المشار إليه. إذن فهذه المجموعات تتشكل، سواء من خلال التلاحم مع، أو من خلال التحول عن، أشكال أخرى سابقة. إن ما ذكره كوهلر وأوردته آنفا يجد هنا تأكيداً وتعميقاً على نحو كبير عند جاك دويوا ورولان بارت، عندما يصبح انفصام النظام الاجتماعى شرطاً لتشكل الأجناس الأدبية. ويتسق الحديث على هذا النحو، من حيث إن هذه العلاقة العكسية بين الانفصام للنظام الاجتماعى والتلاحم للأشكال الأدبية لا تتم الا لتحقيق ما ذكره كوهلر قبل قليل وهو تحقيق التوازن داخل النوع الأدبى الذى يتهدهد الانفصام بانفصام النظام الاجتماعى المعبر عنه.

وهنا يتبدى معنى جديد لـ "الاستقلال الذاتى" الذى ذكر من قبل. حيث تظهر وظائف أخرى جديدة للنوع أو الشكل الأدبى لمزاحمة الأولى القديمة بتعبير دويوا فيتشكل بها مكونا الشكل الجديد. وهذا ما يجعل دويوا يرى ضرورة قياس الخصوصيات التصويرية المتنوعة لدى الأشكال الآخذة فى التشكل،

أدب ونقد

وهو ما يعنيه أيضا باستحقاقها كل الاهتمام، وما يلح عليه من ضرورة "فهرسة" الكتابات المتعددة في عصرنا الحاضر، بدءا من أقواها جزالة حتى أشدها ابتدالا..." إلى آخر ما أوردته في اقتباس سابق. وصولا إلى رصد أكثر فاعلية لعملية التشكل تلك.

٤- الأشكال العابرة للنوع في الأدب المصري المعاصر

من هنا نستطيع فهم الأعمال التي خرجت على التصنيفات الأدبية المعروفة، مثل قصيدة النثر عند بودليير ثم رامبو، وكذلك ما عرف باسم "مسرواية" وهي الأعمال الروائية التي وظفت تقنيات مسرحية، فوقفت بذلك على مشارف نوع جديد، مثلما نجد عند توماس هاردي وفلوبير ثم جييمس جويس. وهو ما وجد بعض تطبيقات له في أدبنا في أعمال توفيق صايغ وأنسى الحاج فيما يتعلق بقصيدة النثر في لبنان وبعض نصوص شعراء السبعينيات والتسعينيات في مصر، ونصوص "محاكمة ايزيس" للويس عوض و"بنك القلق" لتوفيق الحكيم و"نيويورك ٨٠" ليوسف ادريس. ثم جاء لاحقا "القصة-القصيدة" الذي أشرت إليه في المقدمة.

ومن الجدير بالاعتبار هنا، كذلك، دراسة ما عبر عنه صبرى حافظ بـ "الحلقات القصصية" في معرض دراسته لنص مجموعة "منحنى النهر" لمحمد البساطي، وجميع الظواهر التشكيلية الجديدة التي أشرت إليها في المقدمة.

إن التحولات المهمة على صعيد الابداع الأدبي، خاصة فيما يتعلق بالأنواع الأدبية في مصر، لجديرة بتأمل جاد ودراسة متعمقة لبنياتها الأسلوبية وعناصرها الجمالية والصورية والدلالية، خاصة في ضوء التحولات الخطيرة التي ألمت ببنية المجتمع والوعي، ليس فقط على مستوى تغير النظام السياسي، ولكن أيضا على صعيد الترتاب الطبقي الجديد والتحول البنيوي الذي طرأ على الكيان الاجتماعي المصري، سواء من الناحية الموضوعية أو الروحية-القيمية والنوقية، عن طريق التحول نحو رأسمالية شائبة يتم تطبيقها بصورة قسرية، وكذلك الاشتباك مع التقاليد شبه الاقطاعية التي تقاوت معركتها الأخيرة. حيث تقع على عاتق الباحثين مهام جسام، تبدأ بدراسة خصوصية الظاهرة الأدبية المصرية المعاصرة، اجتماعيا وابداعيا، ومقارنتها بالظواهر السابقة والمعاصرة في الأدب العالمي، وهل هي

أدب ونقد

مجرد صدى؟ أم أنها تتحرك بفعل قانونها الخاص وعواملها الاجتماعية المحددة؟ وصولاً إلى دراسة الوظائف اللغوية والمستويات الأسلوبية وأبنية الخطاب والتقنيات السردية، إلى آخر ما تشتمل عليه الدراسة النقدية الجادة.

المصادر والمراجع

- ١- الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٧.
- ٢- ادوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤.
- ٣- أرسطو، فن الشعر. ترجمة د. إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ٨١.
- ٤- بيزرزيما، النقد الاجتماعي. ترجمة: عائدة لطفى، دار فكر القاهرة، ١٩٩١، ص ١٧٧.
- ٥- جورج لوكاتش، التاريخ والوعى الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٩، ٧٩.
- ٦- جورج لوكاتش، مشكلات نظرية الرواية، ترجمة صلاح السروى. مجلة أدب ونقد. العدد ٩٦ أغسطس ١٩٩٣.
- ٧- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١.
- ٨- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية. ترجمة أمير اسكندر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- ٩- د. غالى شكرى، الثورة المضادة في مصر، كتاب الأهالى، القاهرة، ١٩٨٧.
- ١٠- د غالى شكرى، ديكتاتورية التخلف العربى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
- ١١- د غالى شكرى، شعرنا الحديث الى أين؟، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١.
- ١٢- رينيه ويلك - مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ١٩٨٧.
- ١٣- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم. القاهرة: الهيئة

أدب ونقد



المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ٢٠١.

١٤- د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٣

١٥- غالى شكرى، شعرنا الحديث إلى أين؟ القاهرة: دار الشروق، ١٩٩١

١٦- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة. القاهرة: دار الفكر،

١٩٨٧.

١٧- مجلة فصول ربيع ١٩٩٣. **أدب ونقد**

م ا ف

النساء يبسعن

نبيل سليمان

فإن ما ظهر فيها من الأصوات الروائية العربية يعد بالمشات. وفي هذا الغمر حضرت بقوة الأصوات النسائية، ما ضاعف من أعباء النقد ومن تقصيره، سوء تعلق الأمر بالغمر كله أم بالأصوات النسائية فقط. وقد كابدت مثل هذا العسر. كما لعله يبدو مما كتبت عن عشرات الروايات الأولى لصاحباتها وأصحابها، فضلاً عن الروايات غير الأولى لكثير من الأصوات الجديدة. وربما كان ذلك هو ما اغوانى بالمغامرة هنا بالنظر في التجارب النسائية الجديدة في الابداع الروائي العربي. ولكن في المسألة، سوى الغرابة، ما ينادى النظر فيما يقترحه ذلك الابداع من تجربة تنادى بدورها تجارب بقية الأصوات الجديدة، على الأقل. ومن أجل ذلك توزع القول هنا بين ما تمحورت حوله تجربة أو أكثر حول كل من الاستراتيجية السيرية واستراتيجية اللاتعيين والزمن، ليبلغ القول أخيراً لعله تأنيث الرواية.

١. الاستراتيجية السيرية

على الرغم من
أن العشرية
الأولى من
القرن الحادي
والعشرين لم
تنبقّ بعد،

• هذه الورقة والأوراق الأربعة التالية من أوراق ندوة مجلة العربي الكويتية:

الابداع العربي: رؤى متجددة، - مارس ٢٠٠٩ ونشرها باتفاق مع «العربي».

أدب ونقد

وبها تقوم الرواية السيرية والسيرة الروائية (أو النصية) مما شكل علامة فارقة من علامات المشهد الروائي العربي خلال العقدين الأخيرين، وبخاصة لدى الأصوات الجديدة. وقد سبقت لذلك تعليقات شتى، ربما كان أبرزها أو أقواها ما تسمى بسقوط الأيديولوجيات ودوال السرديات الكبرى، والتفات الكاتبة أو الكاتب الى الفردية المحاصرة والمضطهدة والمرتبكة. وكما لدى السابقين والسابقات جاء تجسيد الأصوات الجديدة للاستراتيجية السيرية في واحدة من هذه الهيئات:

١.١ الرواية تبحث عن اسمها

من الرويات ما ظل اسم الرواية فيها مفضلاً. وإذا كانت الشبهة هنا تصل بين الكاتبة والرواية، بعون من ضمير المتكلم أو بدونه، فإن تأكيد هذه الصلة يتعلق بما يتوافر من قرائن خارج نصية، ونصية، أي بمقدار ما يتوافر من قرائن تتعلق بالكاتبة، عبر المقابلات أو الشهادات أو كتابة السيرة الذاتية أو الوثائق أو المعرفة الشخصية.

لشبهة الصلة اضرب مثلاً بالرواية الأولى للأردنية فيروز التميمي (ثلاثون) وحيث تبعد الشبهة في البداية التي تعود بالرواية الى البدء: المرأة الماء في فجر الكون، حتى اذا بلغت في التاريخ هنا والآن، صارت المرأة التي بلا اسم رواية تكتب ايضاً، رواية، فيكون لها سيرة من حب وحزب ووظيفة واسرة وطفولة وجامعة ومدينة هي اريد ثم مدينة هي عمان.

اما تأكيد الصلة بين الرواية غير المسماة والكاتبة، فأضرب له مثلاً برواية السورية رجاء طايح (ماينفست الهذيان) والتي ترويها خمسينية لم تتزوج ولم تنجب، وهي كاتبة مقالة عملت في مجلة فكرية ليبرالية لا تنسجم مع المناخ الفكري الذي ساد السبعينيات السورية من القرن الماضي، كما عملت هذه الرواية محررة في القسم الثقافي لما تسميه جريدة (التوجيه الواحد) وفي مؤسسة السينما. وقد أنجزت سيناريو عن رواية لهاني الراهب وشرعت في كتابة روايتها الأولى... وهكذا تقدم الرواية نفسها في (ماينفست الهذيان) بما هو معروف ومتداول من حياة الراحلة رجاء طايح التي رحلت وهي تناوش خمسينيتها، ولم تتزوج، وعملت في مجلة المعرفة، وتكتب المقالة، كما عملت في مؤسسة السينما ومحررة في القسم الثقافي لجريدة رسمية، وكتبت السيناريو المذكور...

٢.١ الرواية تحمل اسم الكاتبة

أدب ونقد

فى بداية الثورة النسائية العربية جاءت الجزائرية احلام مستغانمى بروايتها (ذاكرة الجسد) وجعلت من الرسام (خالد) راوياً لها. غير انها رمت للقراءة بالالتباس السيرى بين اسم (حياة) كما سمي خالد بنت صديقه وقائدة فى الثورة (سى الطاهر) وبين اسم (احلام) كما سمي الأب ابنته، وذلك هو الاسك الأول للكاتبه. وسوف يتفاهم هذا الالتباس فى رواية مستغانمى التالية (فوضى الحواس) التى تروىها (احلام . حياة) والرواية هنا كاتبه ايضاً، ولعلها تضاعف الالتباس السيرى بقولها: "كيف لى بعد الآن ان اكون الرواية والروائية لقصة هى قصتى، والروائى لا يروى فقط، لا يستطيع ان يروى فقط. انه يزور ايضاً. بل انه يزور فقط".

من دون هذا الالتباس، تسفر المصرية نورا امين كراوية لروايتها (الوفاة الثانية لرجل الساعات). وهكذا تتابع كاتبه سفور الروائى كراو، مما يذكر بابراهيم عبد القادر المازنى منذ ثلاثينات القرن الماضى، فى روايتيه (ابراهيم الكاتب) و(ابراهيم الثانى) كما يذكر بمن تلوا بعد عقود، وظلا قلة قليلة: غالب هلسا (ابتداء بالخماسين ٥٧٩١) وعبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج ٠٨٩١) ونبيل سليمان (المسلة ٠٨٩١) وحليم بركات (طائر الحوم ٨٨٩١) و خليل النعيمى (القطيعة ٢٩٩١) ثم (تفريغ الكائن ٥٩٩١) واخيراً وليس آخراً: خليل صويلح (سارة وزهر وناريمان ٢٠٠٨).

من نافل القول ان لهذا التوحيد بين اسم الكاتبه واسم الراوية. الشخصية المحورية عبئه الاجتماعى الذى ما زال يعوق الكتابة السيرية الروائية وغير الروائية فى الفضاء العربى. ولذلك ظل صنيع نورا امين فى (الوفاة الثانية لرجل الساعات) نادراً.

تتولى الساردة سرد هذه الرواية احياناً بضمير الغائب، وغالباً بضمير المتكلم. لكن الكاتبه تحضر باسمها فى بداية الرواية وفى نهايتها، وفى سائر الأحوال، فالسيرى فى هذه الرواية ينيط بطولتها بالأب الراحل، اذ تتعلق سيرة نورا بسيرة الأب، فيما ينادى الحالة الفرويدية الأنموذجية الشهيرة، ولكن دون ان ينال النداء من فنية هذا النص الجارح، وهذا ما سيظهر ايضاً فى رواية العمانية جوخة الحارثى (منامات).

٣.١ السيرة النصية

بالعودة الى رواية رجاء طايح (ماينفست الهذيان) نرى الرواية غير المسماة تشبك سيرتها بسيرة الروائية نفسها، منذ فكرت الكاتبه بكتابتها. وسنرى ان الرواية تنشد رواية استثنائية فردانية "تحدث عن الانبلاجات والشحوبات" عن مشاهداتى!! عن الماضى عن عدوانات العالم الذهولية!! عن

أدب وفن

الانكماشات^١ عن المدنية^٢ رواية تسفح سفر الإفك وتعبث في التشابك. وتحدث الرواية عن أنها، بعد شهر من كتابة "التوهان" راحت تدرب نفسها على الكتابة التقريرية الاخبارية. وسيتبلور وعى الرواية بأنها ستكتب حالة من العطالة لدمشق، وهى ترى ان ما كتبه ثرثرة، وانها تشيد عالماً قائماً على الثرثرة، وان التقزز سيصيب من يقرأ "مونولوجى هذا".

مثل هذه المواجهة للذات وللكتابة على المكشوف، أو فى العراء، أمام القارئ يدفع بالسؤال: من أين لهذه المرأة كل هذا العنف والعطب والتفجر الذى لم يوفر لا اللغة ولا الكتابة ولا المدينة ولا الوطن ولا العالم ولا الذات، حتى ليصح فى الرواية قول الرواية نفسها: "رواية ام نص ليس له شكل ولا ينتمى الى جنس معين^٣ نص مفتوح على التشظيات^٤ نص يستقى الانفلاشات وأوهام التدمير^٥ نص القيح وطفح الدما^٦مل^٧ وهلوسات الدماء المسفوحة فى كينونات الوجود^٨

تلك هى ايضا رواية الأردنية سميحة خريس (نارة.. امبراطورية ورق) والتي تسفر فيها الكاتبة فى المقدمة الثانية للرواية التى تصدرتها مقدمة أولى ترويها الشخصية المحورية التى حملت الرواية اسمها. وفى هذه المقدمة ان نارة الصحافية الثلاثينية تسعى الى سميحة خريس لتكتب قصتها. وهى توصى القراءة بتصديق الرواية فقط، ويترك الهراء الفائض الذى شكل المقجمتين.

سبق لسميحة خريس ان لعبت مثل هذه اللعبة فى روايتها (خشخاش)، حيث ظهرت كشخصية روائية تلتبس بأخرى. وفى مقجمتها لرواية (نارة.. امبراطورية ورق) خاطبت نارة وهى تهديها رواية (خشخاش) بالقول: "كتبت مثل حكايتك واكتفيت. لكن اللعبة تتواصل، فتخبر الكاتبة انها خلطت أوراقها بأوراق نارة، لذلك استعانت بمقدمة "تبريرية خشنة" كى تتميز عن نارة. كما تصرح بأنها اذ اقبلت على كتابة (نارة) فقد كانت خارجة للتو من عمليتين مجنونتين "رواية هلوسة استنزفتنى وكادت تلمسنى بالجنون، اسميتها (الصحن)، زورت فيها امراضاً عقلية ونفسية، مستعيرة ملامح بشرية قاسية عن خيالات الشياطين.

كذلك كنت انتشل نفسى الغارقة فى سيل عمان القديم الذى تجرأت على بعثه فى (رواية دفاتر الطوفان)".

٢. استراتيجيات اللا تعيين

إذا كان عدم تعيين الزمان و/أو المكان فى الرواية يفسح للمخيلة ان

أدب وفن

ترمح فيما هو ارحب، و/او يفسح للدلالة ان تخرج الى ما هو ارحب، فان ذلك قد يكون ايضا اتقاء للرقيب الاجتماعى و/او الرقيب السياسى الذى لا يخفى انه كان خلف تشغيل استراتيجىة اللاتعيين فى روايتى السوريتين منهل السراج (كما ينبغى النهر) وحسيبة عبد الرحمن (الشرنقة).

فالأولى اكتفت من تعيين الفضاء فى مدينة ما بحارتين يصل بينهما نهر، اما الزمن فقد اكتفت من بدايته بالاشارة الى الاستعمار الفرنسى، ومن نهايته بالأمس القريب الذى حل فيه الانترنت فى الفضاء العربى. بيد انه قد يكون للقراءة ان تعين الرواية فى سورية بعون ما تحفظ بطلتها فطمة من اهزوجة الأطفال فى زمن طفولتها "ديجول خبر دولتك بارس مريط خيلنا" والحق ان القارئ السورى لن يجهد كيما يعين الرواية فى مدينة حماة. وهى مدينة الكاتبة ابان الصراع المسلح بين السلطة والاخوان المسلمين فى نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات من القرن الماضى. ومهما يكن فقد خرجت الرواية من ريقة النقية باستراتيجىة اللاتعيين، وعوضت خسارة التعيين بما هو أثنى، اذ بات شعاع الدلالة اشعة دلالات تتراقص فى الفضاء العربى عبر عقود القليلة المنصرمة.

اما (الشرنقة) التى جاءت اشبه بالشهادة منها بالرواية، وبالأحرى: "سردية تطمح الى ان تكون رواية سيرية، وهذا ما بوسعى توكيده، فالكاتبة سجيئة سياسية سابقة، وكوثر، رواية (الشرنقة) وبطلتها هى كذلك. بيد ان التقية جعلت الرواية لا تعين فضاءها، كما لا تعين الحزب اليسارى المحظور الذى تنتمى اليه كوثر. ولكن، وكما سبق بصدد رواية منهل السراج، لم يجهد القارئ السورى كيما يعين بلاده فى الرواية، وكذلك رابطة العمل الشيوعى والاخوان المسلمين وصراعهم المسلح مع السلطة قبل ثلاثة عقود، والحق، ان هول ما ترسم (الشرنقة) يجعل السؤال عن الخسارة فى عدم التعيين او عن جدوى تشغيل استراتيجىة اللاتعيين فى هذه الرواية، سؤالاً غير ذى بال.

٣. الزمن

تؤشر بعض الروايات الى حضور خاص للزمن، تعبيراً عن مفهوم مختلف او احساس مختلف، فيكون له فعل ما فى تركيب شخصية ما او فى التركيب الروائى برمته. فبالعودة الى رواية نورا امين (الوفاة الثانية لرجل الساعات)، تذهب الاشارة الى اللقب

الذى يحمله الأب (رجل الساعات) والذى يعنون الرواية، ولا يظهر فيها

الا متأخراً. اما الأهم فهو ان الساعات تبني الرواية فى احساس رهيف

أدب ونقد

بالزمن، فالفصل الاول عنوانه (ساعات) والثانى عنوانه (ودقائق) والثالث عنوانه (وثوانى) والرابع الأخير عنوانه (خارج الزمن). وفى هذا البناء ينقسم الفصل الاول وحده الى فقرات تتعنون بالساعات، فالأولى: (فى العاشرة دوماً)، والثانية: (فى السادسة يحدث أن). وفى فقرة (الثانية عشرة الرسمية) ينتهى عشق الساعة الرسمية بالآب الى ارباك ساعة جسده؛ أما فى فقرة (العاشرة صباحا المرغمة) فتصيب القرحة الرجل، فتتكمل ساعة الحائط فى غرفته بالحمرة، وتدفن اسفل عقاربها موعداً سرياً تفيض فيه الدماء ليلاً من الرجل المريض. لقد ارغمت الساعة "هذه المرة على التوقف حيث لا يحلو لها، وخفت الضحك الذى كانت تطلقه عندما تتجمع عقاربها فى رقم واحد".

وللزمن حضور آخر فى رواية العراقية لطيفة الدليمى (حديقة الحياة) فالأس الروحى الذى تقوم عليه هذه الرواية يتشكل فى الطبيعة والموسيقى والحرب والأنوثة، وقبل ذلك وي بعده، فى الزمن، فكل شئ يسبق من الزمن" تلك هى بحسب الرواية حقيقة الوجود. التى تجوهره كما تجوهر الانسان، لكن السؤال يظل لائباً: أين يسقط الزمن؟ ان قلب المرأة وحده يلاحق نبض الزمان الخفى. وتلك حقيقة اخرى تشكل السؤال اللائب، كما تشكل حقيقة الوجود، ومن اجل ذلك، ربما، لم تشارك ميساء التى تخرجت فى قسم الآثار فى التنقيب الا مرة فى أور، حيث تقول: "وجدتني اعبت بالزمن" و"استخرج دهرًا". ومن اجل ذلك ايضا. ربما، ينهض الأب (غالب) كعلامة فارقة فى (الماضى) الذى يستعاد فى زمن الحرب. ولئن كان الرجل قد قضى، فقد ترك للأم (حياة) ذلك الرسم السومرى المقس: رجل وامرأة وبينهما النخلة/شجرة معرفة الخير والشر، ووراءهما الأفق وهما يمدان ايديهما الى عذوق المخلة، فكأن الدلالة تصدح بأن الرجل والمرأة شريكان فى المعرفة، وليس فى الخطيئة.

يحضر هذا الحضر فى الزمن فى رواية فيروز التميمى (ثلاثون)، لكنه حضور أكبر وأعمق مما فى رواية (حديقة الحياة). فلرواية (ثلاثون) نطفتها الانثوية التى تبدأ فى تلك اللحظة الحاسمة من الوجود: لحظة الخلق الأولى، أى لحظة (الماء) بحسب الرواية، والتى لا تفتأ تتخلق فى الجسد والطبيعة الى أن يأتى التاريخ. وهكذا يتأسطر الزمن وهو يتأرخ، كما العكس. وهذا ما يكون له لعب فائن آخر فى رواية السعودية رجاء

عالم (حبى)، حيث يتخلق الزمن فى المكان المقدس وفى الانوثة، فإذا بالأسطورة تصير تاريخاً والتاريخ يصير أسطورة، مثله مثل المكان

أدب وق

والطبيعة والبشر والأحداث، مثل أم القرى والجزيرة العربية والقبيلة والطوطم والجن والحكيم وخرذية وحيان وسارح وطاسين ودهر التملى و...حبنى.

إزاء ما تقدم تأتي تجربة الجزائرية رشيدة خواز في رواية (قدم الحكمة)، فكأنما تمضي في اتجاه معاكس، مثلما فعلت روايتا الجزائريين أيضاً واسيني الأعرج (المخطوطة الشرقية) وإبراهيم السعدى (بوح الرجل القادم من الظلام)، حيث الزمن يرمح في المستقبل، ولكن على غير طريقة رواية الخيال العلمى.

تغامر رواية (قدم الحكمة) في قراءة خمسين سنة قادمة عبر الحكايات التى تتعدد رواياتها، من الجدة الى الحفيدة الى الكاتبة التى تفتتح الرواية وتختتمها، مؤكدة أن حكايتها لا تصلح أن تكون رواية. وقد ساقى الكاتبة فى غير البداية والنهاية ما يلاعب الميثارواية، عبر تساؤل رشا خوزى عن الكاتب الحقيقى للرواية، وهى التى تذهب الى أن الرواية ليست بحاجة الى من يحاكمها، بل الى من يصغى الى حركاتها الدائرية الطفولية، فالأجدى، بحسب رشا خوزى، هو أن نقرأ بحب وشوق الرواية المصنوعة من "لحظات الكشف عن الحقائق الصغيرة التى تملأ ادراج الروح".

بين ستراسبورغ وموسكو واستنبول وحيضا والجزائر، تضرب رواية (قدم الحكمة)، وتتوالى التواريخ ٢٠٠٣، ٢٠٠٥، ٢٠٠٩.. فى سنتا هذه تجمع المصادفة بين ربما وأستاذها ميلود فى ستراسبوغ، ليلى فى سنة ١١٠٢ سفر ميلود ورشا خوزى الى موسكو. وهناك تتبلغ رشا بموت حبيبها القديم الفلسطينى، فتعود الى حيفا، وفى فلسطين تمضى الرواية من إسرائيل وقرى عرب ال١٩٤٨ الى السلطة الفلسطينية عام ٢٠٢١ الى أبعد فأبعد فى المستقبل الموارد بالانتحارات والاغتيالات والجاسوسية الصناعية و..الحريق الجزائرى الذى سيرمى رشا خوزى حين تعود الى الجزائر بعد نصف قرن، عجوزاً.

إنها المغامرة الخطرة فى تخيل المستقبل. ولئن كان ذلك يبقى رهاناً مفتوحاً لقارئ المستقبل، فمغامرة الكتابة أمام القارئ الآن تبدو مرتبكة بطموحها الكبير، إذ تروم النسب الحدائى، بينما تضيق ساحة اللعب باللاعبين، ويكبر الاشتباه بمد عباءة الحاضرة الى المستقبل.

٤. محاولة تأنيث

فى حمأة الاشتغال الروائى، وبخاصة لدى الأصوات الجديدة، على الفردى والذاتى، ومنه: على السيرى، تتلامح محاولة الكاتبة فى

أدب نقد

التأنيث، مما يتعلق بالوجود والجسد والكتابة، وبالتفاعل على نحو ما مع ما جاء به خطاب ما بعد الكولونيالية حول النسوية.

غير أن علينا منذ البداية ألا نغفل عن تواضع ما تحقق روائياً وعن محدوديته، وعن كون الأمر صخباً إعلامياً أضعاف ما هو عليه من تحقق إبداعى. كما أن الأمر بدا فى حالات عديدة نشداناً للإثارة وتسطيحاً للأنوثة والجسد والجنس.

من القليل الذى يعبر عن محاولة جدية فى التأنيث تأتى رواية فيروز التميمي (ثلاثون) التى تبدأ من لحظة البدء، لحظة المرأة، الماء فى فجر الكون، عندما "كنت كأنى وجدت جزءاً منى، أو كأنى اكتملت". وفى هذا التأنيث للوجود تقرر الرواية فى رواية (ثلاثون) بين الماس وجسد الأنثى. فالماء منح المرأة شيئاً من لونه وطبيعته الذى دخل التاريخ دون المرأة، لتبقى وحدها خارج التاريخ، تفتش عما لا تدري، وتعبر الجغرافيا.

وإذ تتألق اللغة الروائية فى (ثلاثون) لتعبر عن كل ذلك، تراها تلوح لقصيدة النثر، كأن نقراً: "أنا التى أستقبل احمرار القانى دون وجل الدم. رعب حروب الرجال المضحكة. يأتينى أليفاً وديعاً منى.. دمي الأحمر".

ومن هذا القبيل فى محاولة التأنيث أيضاً تأتى رواية رجاء عالم (موقد الطير)، حيث تجتمع اللفحة الصوفية ولعبة التقمص واللعب اللغوى.

بالرغم من الأخطاء الإملائية والنحوية الوفيرة على غير العهد بكتابة الكاتبة! فإذا بعائشة التى تتزوج آدم وتنجب سهل، تنشق بالأمومة الى جسدين، بينما الأب يتوق، لفرط عشقه عائشة وغيرته من ابنه، الى أن يحشر جسده بين الوجه والوجه. وهنا تسوق الرواية خطابها فى (التخصيب). فالإنجاب ليس فعل لذة بقدر ما هو استنساخ روح من روحك، ليكون لك (آخر). ويقدر ما هو استنبات من جسدك، هو بتر لجزء منك. وفى تعالق محاولة التأنيث بالجسد، نرى حورية، توأم عائشة. لا تؤمن بجسدها الذى يموت، ولا تعرف إلا به. وجسدها نفسه، يؤكد على أن تدرك مهمة الخيالات غير المرئية التى تتوالد من الجسد البشرى.

حين تنجز عائشة لوحاتها، فتفتح بالرسم سبلاً جديدة للعشق، يتحد جسدها وجسد توأمها حورية. ولأنه الجسد الصوفى يصير للوحة قلب وعين، ولدمية قلب، وتتحد

عناصر الكون بهذا الجسد، فينخطف الحجر فى الحجر، والشجرة فى الشجرة، والشجرة، والولد فى الولد.

أدب ونقد

تعتبر محاولة التأنيث عن نفسها في رواية (موقد الطير) بالإلحاح على اتحاد الذكورية والأنوثة، كما تقرأ عائشة في حالة ابنها، فتقول: "إنه يرجعنا لما قبل الانشطار الأول بتمام تذكيره وتأنيثه". وقد ألحت على هذا (النظر) رواية رجاء عالم (حبتي)، حيث نرى الطوطمية تنهض من الأرملة ماه سرمد قرينة حبتي، الى نور بنت النائحة الكردية، الى الخنثى ترنجان، الى "تمام التذكير والتأنيث" فتتأله الأنثى وتتقدس، وتكون جنوسه النص.

على نحو مختلف عما تقدم في روايات فيروز التميمي ورجاء عالم، تنزل محاولة التأنيث في (الآن وهنا)، كما في روايتي سمريزيك (طفلة السماء) وعفاف البطاينة (خارج الجسد). وفي هذا التنزيل (الاجتماع التاريخي) يصير تسريد الجسد عنواناً رئيساً. فالرواية الأولى تدوى عالياً بلعنة الأنوثة في المجتمع السوري، فتتساءل الرواية الشابة نور: "أى لعنة حلت بي عندما خلقت أنثى؟" وتقول: "أن تكون أنثى يعني أن تكوني غير موجودة. فالأنوثة التي كانت فيما تقدم (البدء) وهي تمام التذكير كما التذكير تمامها، باتت الآن لعنة ونفياً. بل إن الأنوثة المتجسدة على الأرض هي لدى المسيحية ولدى فريق باطنى إسلامي، بحسب نور: "أرواح مذكرة عاقبها الله بمسخها الى أنثى، وعندما تتحول الروح المذكرة الى أنثى فمن الصعب عليها العودة الى الذكورة. هي فقط تستمر عبر تجلى كونها امرأة، وذلك أقصى ما تستطيعه. وإذا حدث وأذنبت هذه الروح، فهي تتحول الى حيوان، وربما الى حشرة، وربما الى أشياء أكثر دقة لا تراها العين المجردة".

بتعيرية هذا النفس للأنوثة، تقوم محاولة التأنيث في رواية سمريزيك كما تقوم في رواية عفاف البطاينة. وإنها لمصادفة لا تخلو من الدلالة أن تصور الروائيتان المشهد الجارج لتأكد الأهل من عذرية نور في رواية (طفلة السماء) ومنى في رواية (خارج الجسد).

وفي تجربة منى كان البلوغ اعتقالاً للجسد، وكان العنف هو اللغة التي أنشأ عليها الأب. فالأب يضرب الأم ويضرب منى ضرباً (مادياً) مريعاً، كما يضرب بالسباب الجنسي ضرباً مريعاً أيضاً. وجراء ذلك يأتي العنف الثالث: التدمير الذاتي للجسد. غير أن جسد منى سيخلع هذا القميص بالانتقال من إربد وعمان في الأردن الى بريطانيا، حيث يرتدى جسد منى قميص مسز مكفيرسون بزواجها من ستيورت،

ثم يرتدى قميص الكسندرا عندما تضطر الى التخفى طلباً للنجاة من

أدب نقد



ملاحقة الماضي الأسرى حتى القتل.

خاتمة

بالطبع ثمة تجليات روائية أخرى، وربما أفضل، لمحاولة التأنيث، سواء في الروايات التي عرضت لها الفقرات السابقة أم في سواها. تماماً كما أن للاستراتيجية السيرية والاستراتيجية التعيين وللزمن تجليات أخرى، وربما أفضل، في الغمر الذي جادت به العشرية الأولى من هذا القرن، كما أشرت في المقدمة. ولكن ما تقدم. كما يؤمل. يمثل لما لعله أكبر تميزاً في ما تقترحه المدونة التي جاءت من سوريا والأردن والجزائر ومصر والسعودية والعراق، عبر اثنتي عشرة رواية، أغلبها هو الرواية الأولى لصاحبها.

() ناقد وروائي من سوريا

قدمت هذه الورقة في ندوة مجلة "العربي" حول الإبداع العربي

المعاصر في الكويت المستقبل ■

أدب ونقد

مـ ا ل ف

قصيدة النثر وعبء الموروث: الجزيرة والعالم

د. سعد البازعي

لكن لا أحد يستطيع أن ينكر انتشارها في مختلف أرجاء الوطن العربي ومنه مناطق الجزيرة العربية أودولها. إضافة إلى ذلك لن يمكن لأحد أن ينكر أن بعضاً من أهم المواهب الشعرية سواء على المستوى العربي العام أو على مستوى منطقة الجزيرة العربية لم يعودوا يكتبون شعراً يذكر خارج إطار هذا الشكل النثري، أي أن عدداً لا يستهان به من المهووبين شعرياً هم شعراء نثر. حدث هذا التحول منذ ثمانينيات القرن العشرين حين أصبح الشكل التفعيلي نفسه لدى عدد من الشعراء شكلاً ثانوياً، في حين توارى الشكل العمودي أو البيتي إلى مخزن خلفي يعود إليه البعض في مناسبات استثنائية.

الملاحظات التالية ليست معنية بمشروعية قصيدة النثر أو انتشارها أو أهميتها، فهذه مما أعده من تحصيل حاصل بعد كل هذه السنين من الحفر الجمالي والتدقيق الشعري المدهش، وبعد ذلك العدد الكبير من الجامعات الشعرية والدراسات والتحليلات النقدية التي تتمحور حول تلك الجامعات. ما أنا معني به هنا هو ما يمكن أن نسميه "السياق العالمي" لهذه القصيدة مشيراً بذلك إلى الصلات الموضوعية والجمالية أو الشكلية التي تربط قصيدة النثر في منطقة الجزيرة العربية

قد لا يعترف
البعض
بمشروعية
قصيدة النثر،
أو على الأقل
بمشروعية
وصفها
بالشعر،

أدب ونقد

تحديداً بما ينتج عالمياً، وحين أقول عالمياً فليست أقصد الغرب الأوروبي أو الأمريكى حصرياً وإنما العالمى بالمعنى الواسع، أى العالم بما يشتمل عليه من ثقافات ونتاجات شعرية فى إفريقيا وآسيا وغيرهما. وبالطبع فإن الموضوع بهذه السعة والطموح هو مما يتجاوز الورقة أو البحث الذى يقدم فى ندوة، لكن تناوله ممكن على شكل مخطط يلمح إلى ما يمكن إنجازه بتوسع فى حيز أكبر ووقت أطول. فعدد الشعراء هنا، كما هو عدد النماذج التى تمثلهم والأماكن التى ينتمون إليها، يظل محدوداً، لكن عدداً أكبر بكل تأكيد يمكن إضافته فى نسخة أكثر توسعاً من هذه الورقة. القضية التى رأيت فيها معالم السياق وإمكانية المقارنة هى قضية العلاقة بالموروث أو التقاليد، سعى الشاعر إلى تبين طبيعة الموروث وموقعه منه وتأثيره عليه، وهذه قضية مركزية بالنسبة لخطاب شعري يكسر الكثير مما قرأ فى الموروثات الثقافية والشعرية بشكل خاص، أى الخطاب الذى يتمثل بشعر الحداثة بشكل عام وقصيدة النثر بشكل خاص. لكنها أيضاً قضية مركزية تتجاوز الشعر إلى الثقافة بشكل عام وتمثل قضية مفصلية بالنسبة للمثقف إجمالاً وسعيه لتحقيق استقلاليته إزاء ضغوط التقاليد الاجتماعية ومطالبها الفرد أن ينسجم مع معطيات التراث والمتعارف عليه والمقبول والسائد، إلى آخر ما هنالك من ضغوط يضطر معها الشاعر/ المثقف أن يمارس فرديته على نحو ما. إنه الوضع الذى توقف عنده مفكرون مثل عبدالله العروى حين قال "إن موقف المثقف فى البلاد المتخلفة ذو طابع مزدوج" مشيراً إلى حاجة المثقف، من ناحية، إلى تحليل المجتمع وفهمه، ومن ناحية أخرى إلى رغبته فى "أن يشارك فى تطوير مجتمعه..." (١)

سيتضح لنا أن الإشكالية المشار إليها ليست مقصورة على ما يشير إليه العروى بالمجتمعات المتخلفة وإنما هى موجودة فى مجتمعات تعد أكثر "تقدماً". يتضح ذلك من أعمال بعض شعراء الحداثة الغربيين الذين عبروا عن مواقف تجعلهم واقعين فى مازق مشابه وعلى نحو يجعل تناولهم قابلاً للإدراج ضمن معالم السياق المشار إليه. ومن أولئك الشاعر الأمريكى وليم كارلوس وليمز الذى أنجز أهم أعماله فى النصف الأول من القرن العشرين (١٨٨٣-١٩٦٣) ويعد فى طليعة شعراء الحداثة الأمريكىين. فقد كان وليمز شاعراً تجريبياً ثورياً فى علاقته بالشعرية السائدة فى تلك الفترة، إذ كتب القصيدة القصيرة جداً وكان من رواد المدرسة التصويرية التى أسسها عزرا باوند، الشاعر الأمريكى الحداثى الشهير، هذا بالإضافة إلى كتابته للقصيدة المطولة التى سعى من خلالها، مثلما سعى من خلال قصائده الأخرى، إلى تأصيل

أدب ونقد الرؤية الأمريكية إزاء الرؤية الإنجليزية والأوروبية وذلك بالاتجاه إلى

تفاصيل الحياة اليومية والسعى إلى تخليص الشعر من الاكليسيات السائدة عندئذ.
نجد نموذجاً لذلك في قصيدة له بعنوان "عقد" تتمحور حول التقاليد الاجتماعية
المتصلة بترتيب جنازة الميت، وهي تقاليد معقدة بتفاصيلها.

يتناول وليمز هذا الموضوع من زاوية تمزج السخرية الضاحكة بجدية الموضوع، فهو
يخاطب أهل بلده مطالباً إياهم بتغيير أسلوبهم في ترتيب الجنازة:

سأعلمكم يا أبناء بلدتي

كيف ترتبون جنازة

فأنتم توظفون لذلك جيشاً من الفنانين ...

ثم يمضى مفصلاً مقترحاته في كيفية تبسيط الجنازة لتصير "جنازة بسيطة" وهو
بتلك التفاصيل والمطالب إنما يذكرنا بحجم التقاليد الضاغطة التي تحيل مسألة
إنسانية أساسية يفترض بها أن تبعث على التأمل بعيداً عن الشكليات إلى عملية
معقدة ومثقلة بالنمطية والتفكير المتحجر، لكن الأمر بطبيعة الحال يتجاوز ترتيب
الجنازة إلى ما هو أشمل، أي إلى طبيعة العلاقة بالموروث الاجتماعي الذي اعتاد الناس
أن ينسجموا مع متطلباته بصرامة تقديسية لا تسمح بالكثير من التعديل فضلاً عن
توجيه النقد، وبالطبع فإننا نلمح من وراء ذلك معاناة الشاعر بوصفه فرداً مثقفاً وذا
حساسية عالية تدفعه لممارسة النقد الاجتماعي في قضية يومية.

الشاعر السعودي محمد عبيد الحري كان واحداً ممن عبروا عن تلك المعاناة في
مرحلة مبكرة من صعود قصيدة النثر في المملكة. كتب الحري منطلقاً من خلفية
بدوية ككثير من أبناء جيل الثمانينيات الذين تحدروا من جنوب المملكة ووسطها
واكتسبوا ثقافة ربطتهم بالعالم العربي والعالم بشكل عام في بعض أرقى نتاجاته
الفكرية والإبداعية. وكان طبيعياً أن ينشأ عن ذلك تمزق أو في حالات أخف توتر بين
مسارين، المسار التقليدي الشعبي الذي يشد الشاعر إلى بيئته وعائلته أو قبيلته ونسبه،
ومسار يتصل بثقافة العصر المغايرة كثيراً فترسم له نسباً آخر. يقول الحري في
قصيدة بعنوان "نسب" من مجموعته "رياح جاهلة":

أدب ونقد

أمشى زمانين،
أتبع مسيرات الصحراء فى ربح جاهلة
سلالة الغفلات الكبيرة تطفئ شموعها حول جوابى،
وتطلب مهلة أنفقتها مع الأوراق
هذا الذى كان ابن عمى، يتيه ظهيرتين عند يدي
ويلوذ كالدنيا فى دم كالرماد
وهذا الذى غاب لحبرى، يجىء من قسماته
إلى بساطة أبوابى .. طارقاً صيدى
لكنها حفاوة الوقت
جعلتنى مكانين(٢).

إنه الشاعر المحاصر بما يسميه الغفلات الكبيرة، ما يسميه العروى "البلاد المتخلفة"،
وقد جاء ممثلوها من العشيرة ليطلبوا وقت الشاعر الذى ينفقه مع الورق والحبر، مع
همه وعمله الثقافى، يجيئون يطلبون مساعدته متذرعين بنسب قبلى أو عائلى دون أن
يعرفوا شيئاً عن نسبه الآخر، نسب الحبر والأوراق.
معاناة توحى بمعاناة الخريي يعبر عن الشاعر العماني سيف الرحبى، أحد رواد
قصيدة النثر فى منطقة الجزيرة العربية، وذلك فى قصيدة من مجموعته "رأس
المسافر". القصيدة عنوانها "كل هذا العمر". يقول النص فى جزئه الأول:

ثلاثون عاماً .. كل هذا العمر الذى
حوشته من دهاليز الأجداد،
يفيض الآن على كتف الصحراء
وأنهارها الجافة،
وفى شوارع أباحت هذا المساء
كل أسرار متزابلها الخاصة،
مضيت باحثاً عن ظل أقدامى الذى
أضعتة فى معتزك الحضارات
ودكاكين الخضار(٣).

أدب ونقد

ثمة إحباط هنا يعيشه شاعر بلغ الثلاثين هي إرثه من ممرات الماضي المظلمة، من دهاليز الأجداد، ويجد تلك السنوات الثلاثين وهي تفيض على صحراء جافة، صحراء تطالبه بأن يثريها بما جمعه من معترك الحضارات. لكن مآزقه هو أن ما جمعه من معترك الحضارات لم يعد من الميسور استعادته، بعد أن أضاع ظل أقدامه، أو أضاع طريقه حيث تصطرع الحضارات بعيداً عن جفاف الصحراء. يضاف إلى ذلك مآزق آخر هو أن الشوارع التي يراها، وقد تكون شوارع المدن المتحضرة، أو شوارع الوطن، تفيض بما يحمل على الأسى، فالمزابل الخاصة تحمل ضياعاً آخر أو نفايات أعمار أخرى تقابل عمره الضائع على كتف الصحراء.

في مجموعة متأخرة للرحبى يطالعنا عنوان المجموعة بدلالة تؤكد الانشغال بالإرث: "مقبرة السلالة". إحدى قصائد المجموعة تتحدث عن جبل يخاطب الشاعر مشيراً إلى كثرة ترحاله ومستوعداً إياه أنه رغم كثرة الترحال فإن مآله إلى ذلك الجبل ليدفنه مثلما دفن من سبقوه:

رغم كل هذا الفراق
لن تهرب من جوارحى
التي لاحقتك أحلامها فى أماكن كثيرة.
كان الحب الوحشى بيينا متبادل.
وسيحين وقت استلامك
بين الأبناء والأحفاد،
الذين تزاحمت أجدادهم فى شعابى ... (٤)

إلى نهاية ذلك الخطاب المقلق على أقل تقدير والذي يصعب أن نخطئ فى ثناياه ملامح الوطن بكل ما يمثله من إرث يتغلغل ليس فى الذاكرة فحسب وإنما أيضاً فى البناء الوجدانى الذى سيعيد الشاعر إلى أرضه ليموت هناك.

السلالة التى يتحدث عنها سيف الرحبى شغلت أيضاً شاعراً باكستانى الأصل أمريكى الإقامة والجنسية، كتب بالإنجليزية عن تجربته الحقيقية أو المتخيلة فى قصائد أحلته مكانة مرموقة على ساحة الشعر الأمريكى فى العقود الأخيرة من

أدب ونقد القرن العشرين. فى قصيدة بعنوان "رجال الثلج" يكتب أغا شهيد على

عن علاقته بأجداده المنحدرين من جبال الهيمالايا، أولئك الأجداد هم الإرث الذي لا
يستطيع الشاعر الانفكاك عنه، والمشكلة الرئيسة ليست في هذا الارتباط بحد ذاته،
وإنما في الفجوة الهائلة التي تفصل الشاعر عن تلك السلالة ثقافياً واجتماعياً.
علاقتهم بالطبيعة، وعلاقتهم ببعضهم البعض وبالنساء على وجه الخصوص تجعلهم
على طرفي نقيض، كما توحى القصيدة، مع شاعر ورث رقة الحضارة وإنسانية العلاقات
سواء مع الرجال أو النساء.

جدي المخلوق
من ثلج الهيمالايا،
جاء إلى كشمير من سمرقند،
حاملاً كيساً من عظام الحيتان:
هيكله العظمى
منحوت من جبال الثلج، أنفاسه
قطبية،
جهد النساء في عناقه.
زوجته ذابت لتصير ماءً حجرياً،
شيخوختها تبخر
واضح.
هذه التركة،
بهيكله تحت جلدي،
تحدثت من ابن إلى حفيد،
أجيال من الرجال الثلجيين على ظهري.
ينقرون كل عام على شباكى،
أصواتهم في خفوت الجليد،
لا لن يعتقوني من الشتاء،
وقد وعدت نفسي
حتى إن صرت رجل الثلج الأخير،
أن أمتطي، نحو الربيع،
أدب وقد أكتافهم الذائبة.

الفرق الواضح بين موقفى الشاعرين، العماني والباكستاني، هو فى أن الباكستاني يريد التخلص من الإرث، ربما لأنه يربطه بوطن وثقافة يود الخلاص منهما، فى حين أن العماني يعيش علاقة غير محسومة مع وطنه، فالجبل يقول له: "كان الحب الوحشى بيننا متبادلاً"، أى أن ثمة شداً وجذباً مستمران وواضحان فى استمرارية الغياب والعودة. ذلك ما تؤكدُه القصيدة الأقدم لسيف الرحبى، تلك التى وردت قبل قليل والتى تشير إلى ما يسفحه الشاعر من إبداعه على كتف الصحراء.

سيف الرحبى لا يريد أن يمتطى إلى الربيع اكتاف أجداده، أى أن ينشد الخلاص منهم وعلى حسابهم أيضاً، وهو فى هذا أقرب إلى محمد الحريى الذى يتبرم بهذه الصلات ويراهما عبثاً لكنه لا يتخيل نفسه وقد خلص منها، إنه يظل فى مكانين معاً، ممزقاً بين همه الثقافى وصلات الإرث. هذا التمزق هو ما يتكرر بحدود متفاوتة لدى شاعرة عرفت بتميزها المبكر فى كتابة قصيدة النثر.

فى مجموعتها "جريان فى مادة الجسد" (١٩٩٢) تواجهنا الشاعرة الإماراتية ميسون صقر بنص مطول نسبياً يحمل عنوان المجموعة نفسها، الأمر الذى يوحي بأننا إزاء نص مركزى فى تلك المجموعة. هذا النص المكتوب بلغة سريالية متشظية ومفعمة بغير قليل من الغموض، يسفر أحياناً، عبر مقاطع تتخلل النص، عن طبيعة التمزق الذى وجدت الشاعرة نفسها فيه وهى تواجه موروثها العائلى الخاص. فنحن فى هذا النص إزاء ما يشبه السيرة الذاتية، تماماً كما هو الحال بشكل أو بآخر فى قصائد الحريى والرحبى. من المقاطع المشار إليها قولها:

كل قبيلة مسودة لتاريخ قمعى

كلهم ضلفة باب يسد على قامتى

كلهم أهالوا ترابهم

وحاكموا بؤرة تفجر ماءها بالنضب:

فراغ البيت من الحب

فراغ البلاد من الرياح ...

أدب ونقد

يتلو هذا المقطع المباشر إلى حد بعيد مقطع آخر يذكّرنا بشهيد آغا على في رسم الضغوط المباشرة التي يمارسها أهل على ذات الشاعرة: "بشر مملوؤن بما يتيح لهم الجنس الخفى / صدورهم خاوية إلا من رذاذ القيظ / وصحراؤهم مباغته إياي بالجلد على ظهر موحش / والببيت مرايا لا ترى بياض الغيظ محموماً بالصراخ". إنه القمع الذى يصل إلى حد الحيلولة حتى دون الصراخ. بعد هذه الوقفات القصيرة يأتى مقطع أطول حاملاً دلالات العلاقة القمعية مع المجتمع المحيط عبر صور أقل مباشرة وأكثر غنائية:

نصف جسمى مشلول فى الحركة

وساكن نصفه الآخر

لا يحلم سوى بالنصف المطفأة فيه دائماً

وساوس الانتحار

اشعلت حريقاً فى غرفتى

علنى أنقذ أمومة تسيل

علنى أحرق وطناً من الورق المقوى

وأسقط محترقة - فاحمة

النار حميمة بى

شفوفة بلسعها لأنائى

مؤجلة فوضائى:

خرابى المتشبت بالعالم

أب لا يستطيع ... (٥)

أى وطن يا ترى هو المصنوع من الورق المقوى؟ هل يمكن الوطن الهش الذى تعيش فيه، الوطن الذى تراه ورقاً لهشاشته ويراه الآخرون أرضاً وسماً؟ ولماذا ورق مقوى إن كان الهدف التعبير عن الهشاشة؟ أم أن الورق المقوى هو أعمال الشاعرة وهى رسامة أيضاً، كما هو معروف؟ الاحتمال الأخير هو الأقوى لأن الحريق المشتعل منذ البداية حريق ذاتى يتجه لاحتمالات الأمومة أو مستقبلها فى الأنثى، مثلما يتجه إلى عالم الشاعرة/الرسامة بشكل عام: الغرفة والأنا والفوضى والخراب، كل ذلك يتجه إلى الداخل. ثم تأتى الإشارة الشخصية إلى الأب العاجز عن فعل

أب - وقد

شيء (وفى القصيدة إلماحات أخرى إلى جوانب مختلفة من حياة الشاعرة ووجوه معاناتها). كل ذلك يعبر عن حالة قصوى من التبرم، من الرفض، من الرغبة في الخلاص من إرث موجه يرفض التغيير ويصر على تهميش الفرد وتكميم اختلافه. ذلك التكميم هو ما تشير إليه شاعرة أمريكية سوداء في خضم ثورتها على التقاليد العائلية التي توجهها دائماً تجاه الأعراف السائدة. غير أن ثورة جويندولين بروكس، الشاعرة التي حققت شهرة واسعة وحصدت كل الجوائز الممكنة في بلادها قبل وفاتها عام ٢٠١٠، تظل ثورة ملطفة كثيراً إذا ما قيست بثورة الشعراء العرب، فعلى الرغم من الدلالات البعيدة لموقف الشاعرة تجاه ما يفرض عليها من مراعاة للأصول في سلوكها اليومي، فإن تعبير الشاعرة حيال ما يفرض عليها من مراعاة للأصول في سلوكها بحجم ما نجد لدى الشاعر أو الشاعرة العربية. عنوان قصيدة الشاعرة الأمريكية هو "أغنية في الفناء الأمامي":

أمضيت حياتي كلها في الفناء الأمامي
أود لو ألقيت نظرة على الخلف
حيث تنمو أعشاب قاسية وجائعة تهم أحداً.
إن الوردة تزعج البنت.
أود الآن أن أطل على الخلف
وربما على أسفل الزقاق
حيث يلعب الأطفال الفقراء.
أحتاج يوماً ممتعاً.
إنهم يفعلون أشياء مذهلة.
يستمتعون بوقتهم.
أمي تسخر، وأنا أقول كم هو رائع
أنهم لا يذهبون إلى الفراش عند التاسعة إلا ربيع.
أمي تقول إن "جونى مى"
ستكبر لتصير امرأة سيئة.
إن "جورج" سيدخل السجن حتماً
(لأنه باع بوابتنا الخلفية الشتاء الماضي).

أدب وفن ولكنى أقول إن ذلك رائع، أقسم.

أود أن أكون امرأة سيئة أيضاً.
وألبس الجوارب السوداء الشجاعة
وأتمخطر في الشارع والمساحيق على وجهي.

ليس في هذه القصيدة ظلال من التاريخ الطويل للعبودية الذي حملته عائلة بروكس مثل غيرها من العائلات الأمريكية السوداء لعقود طويلة، وبالتأكيد فإن هذا لا يعنى أن الشاعرة غير معنية بذلك التاريخ في مجمل أعمالها. لكن ما تشير إليه في هذا النص تحديداً يتعلق ببعض الهموم اليومية التي تعنى بها قصيدة النثر تحديداً من خلال التفاصيل واللغة التي تكسر فخامة البلاغة وديباجتها الموروثة وما إلى ذلك من سمات. لقد وجدت في قصيدة بروكس ما يتناغم مع إشكالية الإرث وإن من زاوية مخفضة قد تعكس التمايز الثقافي أيضاً. ومع أن القصيدة شديدة الوضوح في تقديرى فإن مما يلفت النظر اتكاؤها الواضح على عنصر المفارقة في التقابل بين الفنائين الأمامى والخلفى، الأول محل الاحتفاء الاجتماعي والثقافي عادة، بوصفه ما يراه الناس ويقدمونه لغيرهم، فهو الوجه الجميل المعطر، والآخر بوصفه النقيض لما يرى وهو الذي ترى فيه الشاعرة المتمردة ما يعبر عنها أكثر من غيره. فالوردة تزعج البنت، كما تقول، الوردة رمز الجمال المتفق عليه والمكرس، والتي على الرغم من جمالها تصير مملة إن طال المكوث أمامها. فأحياناً تكون المسألة كما في الأغنية المصرية الشائعة: "علشان الشوك اللي في الورد بحب الورد".

نحن إذاً إزاء جملة معطيات شعرية تؤكد عمق العلاقة بين القصيدة الحديثة، النثرية بشكل خاص، والموروث، على أن تلك العلاقة ليست علاقة انسجام وتماهى بقدر ما أنها علاقة توتر بين شد وجذب، انتماء وانفصال، على النحو الذي يظهر إشكالية الشاعر والمثقف الحديث في علاقته بالبيئة الثقافية المحيطة وسعيه للتفاعل معها والانسجام معها من ناحية، وحرصه، من ناحية أخرى، على الاحتفاظ بفرديته والإعلاء من شأن تلك الفردية لتصبح قيمة ذاتية لا يتردد في دعوة الآخرين إلى تبنيها. ولعل من الواضح أن شعراء منطقة الجزيرة العربية ليسوا بدعاً في هذا، فالإشكالية أكثر عالمية من أن تكون محصورة في منطقة بعينها سواء كانت عربية أم غير ذلك، لكن تبين ذلك قد لا يتأتى دون سياق المقارنة وهو ما سعت هذه الملاحظات إلى الإفادة منه.

أدب ونقد الهوامش:



- ١- العرب والفكر والتاريخي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ١٩٨٣). ص ١٧ - ١٨ .
- ٢- رياح جاهلة (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢) ص ٣١
- ٣- رأس المسافر (الدار البيضاء : توبقال، ١٩٨٦)، ص ١١ .
- ٤ - مقبرة السلالة (كولن، ألمانيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣) ص ٤١ .
- ٥- جريان في مادة الجسد (د.م: د.ن: ١٩٩٢) ص ٦١ - ٧٢ .

أدب ونقد

ملف

البدائيات المبكرة

يوسف أحمد

والبيت القديم والحوش الرحب الواسع الذى من خلاله كنت اجلس ساعات متأملاً السماء والصفاء والأفق وفي الوقت نفسه كان يغرينى اللون البنى الذى اكسبه الطين لجميع حيطان المكان ومدى علاقته وانسجامه مع أسلوب الحياة.

فرسمت هناك بمخيلتى صوراً جميلة لحياتنا الشعبية وأبوابها المتألقة المنسجمة والمتصقة والمفتوحة التى تنم عن شكل الروابط الاجتماعية حيث لم يحدث يوماً أن شاهدت باباً مغلقاً بل كنت كثيراً ما اذهب إلى أولاد الفريج أو هم يأتون عندنا حيث كان الفريج عبارة عن مكان مفتوح للجميع.

وأجمل ما فى تلك المرحلة قصتى مع الفحم حيث كانت أمى فى تلك الفترة من (الخمسينيات، والستينيات) تطهى على الفحم فكنا أنا وأبى نجمع الحطب للوالدة من الصناديق الخشب التى يفككها وكنت دائماً أحمل الفحم بيدي أرسم شخبطات على الحائط ورسوماً لأفكار كانت تجول بخاطري وأقمت أول معرض فى دهليز المنزل وكان الجمهور هم فتيات وأولاد الحي.

تلك كانت البذور الأولى لمشوارى الفن.

عندما أبدأ
الحديث عن
بدائياتي فإن
أول ما أعود
إليه هو
بيئتي التى
ترعرعت بها

أدب ونقد

القاهرة - كلية الفنون الجميلة

أما مرحلتى الثانية فى مشوارى الفن فكانت بالقاهرة حيث حصلت على بعثة حكومية ووقتها كان هذا الأمر شيئاً نادراً وأرسلت إلى القاهرة سنة ١٩٧٢، كانت أمانى وقتها فى أن أدخل كلية الفنون الجميلة وأتخصص فى تصوير أو فن الرسم لكن وزارة التربية والتعليم حددت دراستنا فى قسم التربية الفنية باعتبار أنها كانت تطمح فى أن يرجع الخريجون للتدريس فى قطر.

أقيمت بحى الدقى وكانت كليتى بالزمالك، وقام بتدريس كبار الأساتذة للتربية الفنية الذين تركوا فينا أثراً كبيراً وما زالت آثارهم واضحة على الجيل الجديد منهم الدكتور رحمه الله محمود البسيونى والدكتور حمدي خميس والدكتور لطفى زكى والمرحوم منير سرحان والدكتور كمال المصرى الذى علمنى تاريخ الفنون وعلمنى ماذا يعنى الوقت والانضباط بإضافة إلى الحضارة الفرعونية والحضارة القبطية والإسلامية والمتحف الإسلامى والمتحف المصرى الذى كنا نعمل فيه سكتشات أيام الدراسة.

ومن الذين كنت أدرس أو أسمع عنهم محمود سعيد الذى شاهدت أعماله، وأيضاً سيف وانلى، أحمد صبرى وراغب عياد الذى قابلته من حسن حظى فى الزمالك فى معرضه الأخير ٧٤ فى قاعة الدبلوماسيين، وغيرهم الكثير. بالطبع تأثرنا بالحوار الفنى العظيم الذى كان يومها فى مصر.

الدوحة - المعرض الشخصى الأول ١٩٧٧

بعدما رجعت من القاهرة اشتغلت مساعد تربية فنية وفى نهاية ٧٦ حتى بداية ٧٧ كان الأستاذ قاسم زينى موجه التربية الفنية وفى تلك السنة بدأ مع الأستاذ ناصر العثمان والأستاذ يوسف درويش بإنشاء متحف قطرى يتبع لوزارة الإعلام هنا اشتغلت مساعد موجه وكنت الوحيد القطرى بين الأساتذة الكبار وعندما انتقلت من وزارة التعليم إلى وزارة الإعلام عملت أول معرض شخصى فى قطر فى مارس ١٩٧٧ . حيث عرضت تجارىبى العديدة أثناء دراستى الأكاديمية فى القاهرة.

الولايات المتحدة الأمريكية - حلول فنية جديدة للحرف العربى

كانت فرصتى الكبيرة الذهاب إلى أمريكا لدراسة الماجستير حيث قمت بدراسة تقنيات جديدة بالنسبة إلى وبخاصة الحفر

أدب - نقد

الليثوغرافى ، السلك سكرين، الحفر على المعدن، الحفر ذو الطبعة الواحدة.
وهناك فى أمريكا تخلصت من الأحجام الصغيرة وبدأت برسم لوحات بأحجام كبيرة .
وقد قمت بزيارة مدن أمريكية مثل نيويورك وواشنطن ولوس أنجلوس وشيكاغو باحثاً
متعطشاً للتعرف على كنوز الفن ورواد الفن الحديث فى أمريكا أمثال بلولوك ، توبى ،
ستيلا، وغيرهم..

معارض الهواء الطلق - الدوحة

وبعد عودتى لقطر عملت فى إدارة الثقافة والفنون فى سنة ١٩٧٧ فكرنا أنا والأخ حسن
الملا والأخ محمد على أن نقيم معرض الهواء الطلق فى الدوحة وكانت أساس الفكرة
هى التواصل مع الناس فى أماكن تواجدهم فقررنا أن نقيم المعارض فى الساحات
العامة والأسواق التجارية فقمنا بشراء سيارة Van مفتوحة من الخلف واشتركنا فى
دفع أقساطها حيث كان يدفع كل منا ١٠٠ ريال كقسط شهرى.
فأخذنا الباص ومررنا على مدن وقرى قطر وحواريها من جنوبها إلى شمالها ومن
شرقها إلى غربها.

وبعد ذلك عملنا ثلاث معارض متحركة للجمهور، أحدها فى الخور وكانت إذاعة قطر
تتابعنا بكل المعارض سواء فى الدوحة أو فى الشمال، حتى أن بعض أهل الخور تعرفوا
على بيوتهم من خلال اللوحات التى قمنا بعرضها.
كنا نعرض فى ساحات مفتوحة فى المدن منها الخور، الكورنيش، الوكرة على البحر
حتى إننا عرضنا فى أحد المراكز التجارية فى ١٩٧٧ عرضنا عند دوار البنك العربى،
كذلك فى نادى الموظفين، النادى العربى.
كانت تجربتنا هذه تطمح إلى نشر الثقافة الفنية وافتاحتها إلى مختلف شرائح
المجتمع بحيث يستطيع الجميع حضورها والتعرف عليها واقتنائها ولذلك كانت
أسعارنا زهيدة، اللوحة بـ ١٥٠ ريالاً و٢٠٠ ريال.

تدريس الفن التشكيلى - كلية الفنون الجميلة بقطر وإصدار الكتب

من المراحل المهمة التى اعتبرها ذات قيمة فى مسيرتى هى تدريس الفن التشكيلى فى
جامعة قطر لمدة ٢٢ سنة حيث قمت بتدريس مقررات عدة منها تاريخ الفن وأسس
الرسم والتذوق الفنى وخلال هذه السنوات الطويلة استطعت أن
أساعد فى صنع جيل مثقف فنى وهذا بالطبع يخلف جمهوراً عريضاً

أدب - وقد

نحن بحاجة إليه.

أصدقاء الفن التشكيلي

نظرا للصدقة والعلاقة الحميمة التي تربطني مع فناني دول الخليج وبخاصة في الكويت مع الأخ عبد الرسول سلمان رأينا أن نتجه بالفن التشكيلي الخليجي إلى العالمية عن طريق التحرك الشخصي بعيدا عن المعارض الرسمية. طرحنا هذه الفكرة على بعض الفنانين الخليجيين الآخرين حتى توجت بإقامة أول معرض في أبو ظبي ١٩٨٥ وأقمنا بعدها عدة معارض في عدة عواصم عربية وعالمية إلى أن توجنا عملنا بإصدار كتاب خاص بالجماعة.

المشاركات الفنية الخارجية والجوائز

خلال مسيرتي الفنية حصلت على عدة جوائز عربية ودولية منها: جائزة السعفة الذهبية في الرياض على مستوى دول الخليج، جائزة الحفر الثالثة في بينالي القاهرة الدولي، جائزة المحكمين في بينالي أنقرة الدولي للفن الآسيوي الأوروبي، جائزة بينالي بنغلادش الدولي السابع للفن الآسيوي المعارض عام ١٩٩٩. هذه الجوائز أعطتني دافعا قويا ومفيدا للاستمرار في تجاربي الفنية وبخاصة استخدام الحرف بالتشكيل.

متحف المستشرقين ١٩٩٢

أما بالنسبة لمتحف المستشرقين عام ١٩٩٢ فكانت فكرة أحد تلاميذتي وهو الشيخ حسن فهو شخصية غير اعتيادية في حبه لتاريخ بلده ولفنونها وكان يعشق التاريخ أيضاً وبخاصة تاريخ المنطقة العربية فبجانب اقتنائه لكتب المستشرقين وأدوات رحالتهم إلى المنطقة كان يعشق اقتناء لوحات المستشرقين من هنا لمعت فكره متحف المستشرقين واستعان الشيخ حسن بي في إنشاء هذا المتحف حيث إنني لدى بعض المعلومات عن بعض الفنانين المستشرقين كأمثال جيروم ودينة - ديفيد روبرت وقمنا بالاتصال بالمزادات العالمية وراقبت المزاد الذي يهتم بهذه الفنون في مختلف المدن الرئيسية في العالم، ولذلك اتصلنا ببعض هذه المزادات حتى استطعنا في وقت قصير اقتناء أكثر من ٦٠٠ لوحة فنية كلها تصب في رسم تاريخ المنطقة العربية من

أدب وفن خلال فرش الفنانين الأوروبيين.

متحف الفن العربي الحديث ١٩٩٤

وتطورت هذه التجربة لتتلامس حتماً كان يراودنى وهو إنشاء متحف للفن العربي الحديث الذى كان أيضاً من ضمن اهتمام الشيخ حسن فأسسنا المتحف الفن العربي الحديث سنة ١٩٩٤ . وحيث إننى لم أغب عن أية فاعلية على المستوى العربي والذى اتاحت لى هذه الفعاليات للتعرف والاحتكاك بالفنان العربي والجمعيات والنقابات المنتشرة حول العالم العربي. بدأنا فى تجميع اللوحات للفنانين القطريين مرتكزين على تاريخ الفنان الكامل ثم عممنا هذه القاعدة على البقية من الفنانين العرب استثمرت صداقاتى الخاصة بالفنانين كى أستطيع أن اشترى إحدى لوحاتهم بطرق اقتنائها للمتحف فدفع بعض الفنانين للتنازل عن أعمال عزيزة عليهم لنا. وقمت بمحاولات وجولات فى العالم العربي بغرض الاقتناء وبناء جسور فنية بين الفنانين وبين المتحف وحيث وصلنا إلى أكثر من ٥٠٠٠ قطعة فنية من تصوير ونحت وخزف وحفر وأعمال تركيبية.

التجارب الفنية فى قطر وخصوصية التجربة المحلية

ما يؤسفى حقاً هو افتقار التجربة الفنية فى قطر إلى الخبرة والعنصر النقدي حيث يوجد فى قطر فنانون وممارسون وموهوبون على الساحة التشكيلية ولكن على المستوى النقدي فلن تجد أحداً وأعتقد أنه على الجهة المعنية بالجانب الثقافى أن تهتم وتساعد على إيجاد الناقد والنقد الفنى.

أنا شخصياً مارست النقد الفنى فى قطر من خلال مجلة الدوحة وجريدة الراية القطرية. وأثرت هذه التجربة على كفنان وبخاصة من خلال المنجز الفنى حيث كنت أمارس النقد بعد إنجاز اللوحة لأضع نفسى فى موقع المتفرج والناقد على العمل وهذا ما أتاح لى قراءة العمل الفنى وتقديمه بالشكل المثالى الذى أطمح إليه. وقد خشيت أن يأخذنى النقد الفنى من العمل الفنى لذلك آثرت الاستمرار فى العمل الفنى أكثر عن النقد.

وبعض الفنانين العرب لهم محاولات بسيطة ولكنها تبقى محاولات دون منهجية أكاديمية فالنقد ليس هو تغطية خبر لشخصية فنية أو افتتاح معرض وما هو محتوياته. النقد الفنى هو حالة أخرى يختلف من الناحية التشريرية للعمل الفنى والعمق الفكرى.

أدب ونقد

بالنسبة لى، الناقد الفنى هو الفنان نفسه من خلال مقارنته لتجربته الفنية مع تجارب الفنانين الآخرين.

التجربة العربية والحرف العربى

أما بالنسبة للتجربة العربية فكان الهم الأكثر إلحاحاً فى لقاءاتنا العربية على مستوى التشكيل هو كيفية الوصول إلى الهوية العربية من خلال التشكيل فكانت هناك أطروحات كثيرة منها استخدم التراث وتوظيفه أو الموتيقات العربية الإسلامية. وكان أكثرها رواجاً من شرق الوطن العربى إلى غربيه هو استخدام الخط العربى حيث بدأت هذه التجربة من مصر والعراق على أيادى فنانين منهم مديحة السيد عمر فى نهاية الأربعينيات من القرن الماضى والدكتور يوسف سيدة وعمر النجدى من مصر. كنت متابع جيداً لتجربة البعد الواحد والأفكار الفنية التى طرحت آنذاك منها استخدام المنظور السطحى والحرف وبما أننى كنت فى الأصل بدأت خطاطاً، حبى للخط العربى أعطانى دفعة جديدة مع دراستى للخامات ومجالات الفنون التشكيلية الأخرى فى القاهرة كى أوظف هذه الحروف والكلمات فى لوحاتى. كانت التجربة الأولى فى عام ١٩٧٣ حيث كان الحرف مقروءاً ومزيناً بالزخارف النباتية والهندسية وبعد ذلك بدأت الزخارف تحتفى واكتفيت بالكتابة العربية إلى أن تفككت الحرف وبدأت أعيد تركيب هذه الحروف لإيجاد صيغة جديدة لهذه التراكيب. حاولت أن أقدم تجربة حروفية من الخليج تتعاقب مع التجارب العربية الأخرى ولكن للأسف فقد تفككت هذه التجربة العربية ولم يكتب لها النجاح نظراً للظروف السياسية التى مروىمر بها الوطن العربى..

الانتقال إلى العالمية وذوبان الخصوصية وتوحد الطرح الإنسانى

فى المراحل اللاحقة توجهت للعالمية وذوبان الخصوصية وتوحد الطرح الإنسانى فى رؤيتى للفن فى الشرق الأوسط وبخاصة فى ظل العولمة الجديدة بما حملت من تزامن للمعلومات وفتح الحدود وإلغاء القيود المفروضة على نقل المعلومة، فإننى أرى أن فن هذه المنطقة سوف يذوب شيئاً فشيئاً مع ما يدور حوله وسوف يتوحد الطرح بين فنان الشرق الأوسط وأى عاصمة عالمية أخرى ■

أدب ونقد

مقدمة

النص المشتتبك

د. شيرين أبو النجا

أولاً: دلالة اختيار العنوان

اعتقد أن العنوان هو أفضل مدخل للحديث، أو بالأحرى للدخول مباشرة في الموضوع وليس من باب التقديم، فهو عنوان يثير عدة أسئلة - ولا أرغب في استخدام مصطلح إشكاليات - لأنها أسئلة تتعلق بمنهجية التفكير. فعلى المستوى المعرفي، مثلاً لم نسمع من قبل (وربما لن نسمع مطلقاً) عن «تجارب رجالية، جديدة في الإبداع العربي». إذن فكرة القاعدة والاستثناء لاتزال حاضرة في ذهنية الناقد والمتلقى العربي على السواء. وهذا الذهنية التي تتخذ من شعار المرأة المظلومة والمضطهدة، شعاراً لها، وعليه لا بد من الأخذ بيدها وتخليط الضوء على أعمالها (انتهى هذا التيار منذ ٨٠ سنة في الغرب ومن حوالي عشر سنوات في العالم العربي).

السؤال الثاني الذي يثيره العنوان بشكل تلقائي هو «جديدة، بالنسبة لماذا؟ ما القديم؟ هل نحن نتحدث عن حقبة زمنية أم عن جيل بعينه؟ هل نتحدث عن أشكال وقوالب جديدة مغايرة للسائد أم أننا نشير إلى المضمون؟

ولأن كل تلك الإشارات تقريباً فقدت معناها فلا مخرج منهجياً ومنطقياً سوى العودة إلى ما طرحه الناقد جابر عصفور بالأمس: تغير صورة العالم تماماً، والحراك الديموغرافي الهائل المتمثل في النزوح واللجوء والهروب وعدم إمكان الفكك من العوثة بكل تجلياتها. من وجهة نظري لا يجدي الآن سوى هذا المدخل

أدب وثقافة

للنظر إلى الرواية بشكل عام وفي قلبها الرواية النسوية، باعتبار أن النساء قد أصبحن جزءاً لا يتجزأ مما يحدث، بداية من الخطاب المؤسسي ومروا بخطاب البورجوازية الصغيرة وانتهاء بالتيارات الأصولية المتطرفة سواء كانت النساء في أي من هذه الخطابات ذاتاً أم موضوعاً لا يمكن فصلهن عما يحدث أو عزلهن أو حتى جمعهن في سلة واحدة نضع عليها لافتة «نساء»، ببساطة لم تعد ولم تكن كلمة «امرأة» تعنى أي شيء، عن أي امرأة نتحدث؟ أذكركم أننا لا نقول رجلاً إلى الكتابة الإبداعية.

إذن أي تجارب سأحدث عنها ستكون معتمدة على هذه الفكرة، الحراك الديموغرافي الهائل الذي يدفع الكاتبة إلى التشبث بالمحلى مع عدم اغفال التغيرات الهائلة الحادثة في العالم فتظهر فكرة التضييق بين المحلى والعولم إذا جاز التعبير وهو أحد أشكال مناهضة العولمة أو لنقل هو شكل من أشكال تطويع العولمة وهو ما أصبح إحدى المناطق المهمة الآن في مجال دراسات ما بعد الاستعمار. ولكن إذا كان هناك إصرار على فكرة القديم والجديد فلننقل إن هناك نقلة ملحوظة في الكتابة النسوية، ففي التسعينيات من القرن الماضي حدثت طفرة هائلة في الكتابة النسوية في العالم العربي مع وجود تفاوت بالطبع بسبب تعدد أشكال السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي في العالم العربي. بدأت هذه الطفرة بالتركيز الشديد على الخاص، والذات وغير ذلك مما عابه النقاد على تلك الرواية. بمعنى آخر كان عنصر الجندر هو منطلق الرؤية السردية. مع سيطرة العولمة والحراك الديموغرافي لم يعد الجندر هو العنصر الوحيد، بل ظهرت عناصر أخرى تفرض نفسها على الرؤية والشكل، فظهر عنصر القومية والطبقة والمجتمع الصغير والكبير والدولة.. وغير ذلك من العناصر التي فرضت نفسها بشكل انطولوجي ومعرفي.

إذن كل ما يمكن فعله هو رصد أشكال كتابة المحلى المضمور مع العولم وقد يكون الجديد أن مناهضة الرجل أو الاشتباك معه لم يعد الهم الرئيسي لهذه الكتابات، بل هي تناهض تيارات أصولية من ناحية المضمون ومن ناحية تواجد النص ذاته، وتناهض سلطة سياسية حاكمة قامعة لا تتوقف تجلياتها عند حدود الأسرة بل تتجاوزها يظهر ذلك مثلاً في رواية «هند والعسكر» للسعودية بدرية البشر، حيث تنتهي الرواية بمقتل شقيق هند الذي انضم للتيار الأصولي وبانهيار البرجين في نيويورك، تتناول بثينة العيسى الكويتية في روايتها «سعار» وقوع المرأة بين شقى الرحى، الانغلاق المجتمعي من ناحية وأحداث الحادي عشر من سبتمبر من ناحية أخرى. رواية تشتبك

مع العالم بأكمله كما تقول الشاعرة سعدية مفرح في المقدمة التي

أدب وفد

كتبت لها للرواية.

فى روايتها الأخيرة ،أصل وفصل، تفوص سحر فى المحلى بنفس مقدار اشتباكها مع العولى رغم أن السياق الظاهر هو إعادة حكي تاريخ فلسطينى تحت الانتداب البريطانى، لكن هناك التساؤل عن التطرف وعن الكيفية التى أدت إلى ضياع فلسطين سرعا ، وهو ما يتضح عبر تصوير العلاقة بين الفلسطينى والفلسطينى العائد من الخارج والإسرائيلى المحتل، وهو ما فعلته رضوى عاشور المصرية فى آخر رواية صدرت لها بعنوان «فرج، حيث ضفرت ما وقع فى السبعينيات من القرن الماضى - أى ذروة أحداث الحركة الطلابية المصرية مع أحداث الحركة الطلابية فى فرنسا عام ١٩٦٨ .

أما عدنية شبلى الفلسطينية فهى تتجاوز المحلى الخائق بفعل الحصار والحواجز ونقاط التفتيش فتقدم شكلا روائيا يعبر الحواجز من فصل إلى التالى فى رواية ،كلنا بعيدون عن الحب بذات المقدار، فكل فصل يحمل تصديرا شعريا يكتمل فى الفصل الذى يليه حتى يمكن قراءة التصدير متواليا بمفرده فى النهاية، مثل ما فعلته سحر الموجى المصرية فى روايتها «نون».

تقدم رجاء العالم من السعودية العكس، فتشرح المتن فى الحاشية ليتحول المتن فى النهاية إلى هامش ، وهو بالإضافة لكونه شكلا روائيا جديدا إلا أنه يساعد أيضا على الإفلات من الرقابة بأشكالها المختلفة بما فى ذلك رقابة القارئ.

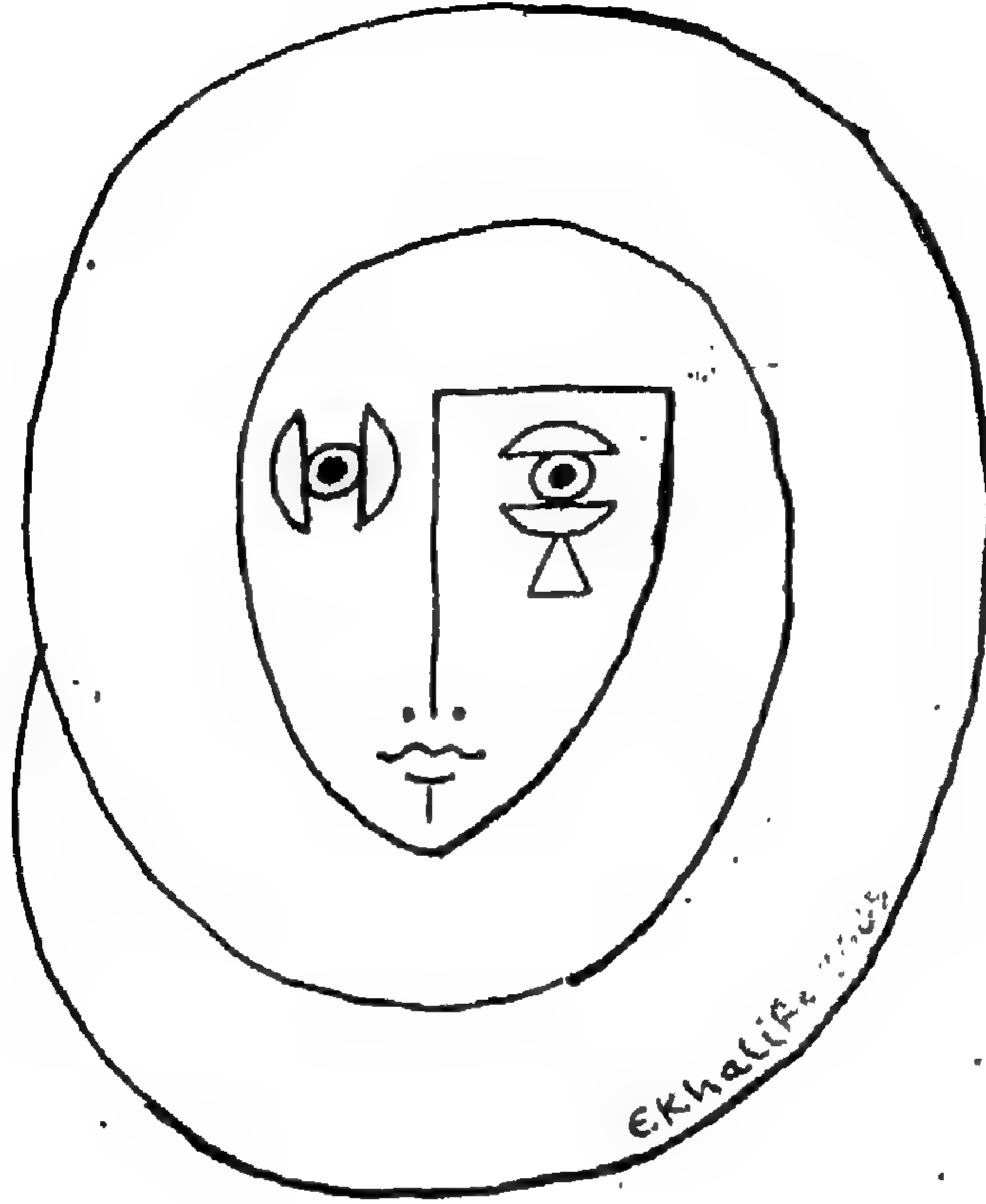
تبدو استعادة التاريخ وقد أصبحت موازية لكتابة الوطن، وعندما أقول استعادة التاريخ لا أعنى الرواية التاريخية، بل أقصد انقاذ التاريخ من المحو ومن الطمس فى أسوأ الأحوال ومن التشويه فى أحسنها، وفى استعادة التاريخ لا تفرقة بين الخاص والعام، بل إن محاولة الاستعادة عبر إعادة الكتابة تؤكد الفصل الوهمى بين الخاص والعام، يظهر ذلك فى حكايا مريم اللبنانية علوية صبح والتشهى للعراقية عالية ممدوح و عام الفيل للمغربية ليلى أبو زيد والمهاجرون الأبديون للجزائرية مليكة المقدم (تكتب بالفرنسية لكن كل أعمالها مترجمة إلى العربية).

هذه كانت مجرد أمثلة للتأكيد على عدم إمكانية فصل النساء.. المحلى والعولى.. تغير العالم وتغير الحدود وتغير مفهوم السلطة وتغير شكل السلطة نفسها.

فى وسط هذا لا بد أن تظهر موجات أيا كانت، لكنها لا توصف سوى أنها موجة فمثلا كيف نصنف بنات الرياض لرجاء الصانع بكل الضجة التى أثارته؟ الضجة التى أدت إلى ظهور كم هائل من الأعمال فى نفس عام ظهور بنات الرياض على

نفس الشاكلة (قلبية الصورة النمطية للمرأة السعودية)، ربما يجب أن

أدب ونقد



أذكركم بما تناولته في البداية.. إن مصطلح النساء أو امرأة أو كتابة نسائية لم يعد يعبر عن شيء بعينه وهو أيضا يشير إلى كل ما تقدمه الكاتبة . لكن هل يمكن الجمع بين بنات الرياض لرجاء الصانع الجاهلية ليلي الجهني مثلا؟

هناك موجة ثانية وهي العودة إلى القصة القصيرة وهو أمر ملحوظ في المغرب، وأشهر كاتبات القصة القصيرة مثلا فاطمة بوزيان. في كتاب العربي الذي صدر متزامنا مع هذه الندوة، قصص على الهواء، هناك ١٨ قصة قصيرة بقلم كاتبات. قدم للكاتب د.

سليمان العسكري، وركز على مفهوم التعددية ص ٧ .

إذن لابد من إعادة النظر في استخدام مصطلح الكتابة النسائية للإشارة إلى كتابات ونصوص تختلف وتتباين بشدة إلا أن الكثير منها يلقي في مجال واسع ، مناهضة ما بعد الاستعمار أو ما بعد الاستقلال، فكل نص يشتبك مع لحظة الما

أدب ونقد بعد هذه بكل تجلياتها ■

م أ ف

البحث عن الإنسان

سامي محمد

اجلس. صامتا أراقب حوائط بيتنا المبنية من صخر البحر واللبن.
شئ ما حركنى فامتدت يدي إلى الطين وأبدأ لم أدرك وقتها ، أننى
إنما كنت أمد عمري بكامله !
بدأت بتقليد بعض هيئات الطيور والحيوانات و الأسماءك أسند ظهري
إلى أحد الحوائط وأغيب وعالمى.
أنهى تماشيلي الصغيرة ، فأحملها إلى الشمس وأجلس أراقبها لحظة
بلحظة أستعجل جفافها ، وأطير من الفرح ألتقطها ، وأركض بها إلى
أقرانى ، يتفحصونها ويتفحصوننى ، دبب ما يتسرب إلى فلهو
بها لفترة وما نلبث أن نكسرهما ، وثانية أعود أنا إلى عالمى إلى
الطين.

عام (١٩٦٥) ، وبعد العدوان الثلاثى على جمهورية مصر العربية ،
وكننت وقتها فى مدرسة (الصباح) ، وتعبيرا من إدارة المدرسة عن
تضامنها ووقوفها إلى جانب الشعب المصرى العظيم ، قررت الإدارة
إقامة مجسم لمعركة بورسعيد ويورفؤاد على مسرح المدرسة ، حيث
أسندت لى مع بعض الزملاء مهمة انجاز نماذج لجنود ونساء وأطفال
وتحت إشراف أساتذة التربية الفنية فى المدرسة .

ولدت فى
الكويت-
منطقة
الشرق فى
حي الصوابر
عام (١٩٤٣)
كنت طفلا
صغيرا عندما
بدأت علاقتى
بالطين.

أدب ونقد

أنجز الجسم على أدق وأجمل هيئة، وكم كانت فرحتي كبيرة لحظة أذيع اسمي من (ميكرفون) المدرسة، وخرجت لأصافح راعي الحفل الشيخ عبدالله الجابر الصباح. يومها استلمت أول جائزة في حياتي، وكانت عبارة عن قلم جاف وخلافا عن كل الأقلام، ظل أبداً ذاك القلم ندياً في ذاكرتي وقلبي.

تنقلت بين أكثر من مدرسة: المأمون، الغزالي، الشامية المتوسطة، ثانوية كيفان و في جميع هذه المدارس كنت أصادق الرسم والمراسم، بين عامي (١٩٥٧) و (١٩٥٩) بدأت أنحت على (الأجر الأصفر) مستخدماً السكين وورق الصنفرة وكانت أغلب أعمالى عبارة عن وجوه آدمية.

الرسم الحر:

مع بداية عام (١٩٦٠) دخلت إلى الرسم الحر، استهوئتنى أجواؤه وسحرنى العمل فيه، حتى حصلت على التفرغ الكامل في الرسم الحر للفنون الجميلة عام (١٩٦٢). أمضيت مدة أربع سنوات في الرسم الحر، أنجزت خلالها العديد من الأعمال الخزفية التي شاركت بها في جميع معارض الربيع والتي كانت تقام سنوياً في مدرسة المباركية . وإذا كانت هناك سمة مشتركة لهذه الأعمال فإنما تتمثل في كونها جاءت من الفطرة لتحاكى في معظمها الإنسان والحب والحرية.

زاوت في تلك الفترة الرسم بنهم كبير. كنت أحب الطبيعة الصامتة، ورسم البورتريه والاسكتشات. وكانت تلك السنوات بمثابة فترة تمرين وكسب خبرات ضرورية للولوج إلى ذلك العالم الساحر..... عالم الفن.

كلية الفنون الجميلة:

في عام (١٩٦٦) تم إيفادى إلى جمهورية مصر العربية، وهناك بدأت أولى خطوات دراستى العلمية المتخصصة، طالب فن في كلية الفنون الجميلة. عشقت المتاحف المصرية، بقيت طوال فترة دراستى في الكلية لا أنقطع عن التردد عليها، وإشباع رغبتى المتعطشة لتفحص مقتنياتها، ومحاولة الغوص في عالمها المختلف.

فترة دراستى في الكلية بين عامي (١٩٦٦ - ١٩٧٠) كانت من أغزر الفترات إنتاجاً في حياتى، فلم أكن أفارق الرسم والرسم سواء في الكلية أو في شقتى الخاصة، وأبداً ظل ذاك الهاجس يملأ على لحظتى..... الإنسان والفن.

الفترة الممتدة ما بين تخرجى من كلية الفنون الجميلة في القاهرة عام (١٩٧٠) وحتى ذهابى للدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٩٧٤) كانت بمثابة فترة بحث و متابعة لكل ماله علاقة بالفن، والفن الحديث منه على وجه

الخصوص، وقد انعكس ذلك على أعمالى سواء الرسومات الزيتية أو

أدب ونقد

الأعمال النحتية.

وتلونت اعوام الدراسة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٧٤-١٩٧٦) بنبض الحياة المتسارع والعصرى فى كل شىء. فألى جانب دراستى فى الكلية, كنت أحرص كل الحرص على زيارة المتاحف باختلاف مدارسها, وكذلك حضور المعارض الآنية و" الجليسيريات" المعروفة والتي كانت تقام باستمرار هنا وهناك ممثلة لآخر ابتكارات وإبداعات الفنانين وعلى اختلاف اتجاهاتهم.

الإنسان الهاجس :

فترة دراستى فى الولايات المتحدة الأمريكية تعتبر بحق فترة فاصلة لما كان قبلها ,وما جاء بعدها. فبعد رجوعى إلى وطنى الغالى عام (١٩٧٦) وجدت أفكارا كثيرة تتقاذفنى ,وكنصل الخنجرهاض بى السؤال :

- ماذا تريد ؟!

انكسبت ارسى وانحت لمدة عام كامل. وكأنى أنفوس عن ذاك الهم المضنى الذى استباحنى. أنجزت أعمالا متنوعة كبيرة وصغيرة واسكيتشات لا حصر لها. حيث دارت جميعها حول خط ولون ,وقد أسميتها (المنحنيات) ثم عرجت إلى النحت على الخشب الساج بأحجام كبيرة ومنها (قبل الولادة) و (بعد الولادة) و(الأمومة), ولكنه ظل ذلك السؤال يطاردنى:

- ماذا تريد ؟!

اتجهت إلى التراث المحلى ,استوقفتنى الخيمة والبساط ,ومنها ولجت إلى عالم فن ((السدو)) حيث الإبداع العفوى المتوارث يرقص بين أصابع الناسجات البدويات. أمضيت مدة فى الدراسة والملاحظة بغية الوصول إلى تلك العلاقة التى تجمع ما بين الإنسان , وخيط الصوف واللون ,وأصابع البدوية, والخيمة ,والمسند, والبساط..... رسمت عدة لوحات مستخدما نقوش السدو فيها كما وقمت بنحت تماثيل من الساج أو البرونز أو الخشب المركب و الملون أو من الجبس الملون وكلها تحاكي البيئة البدوية ولكن ذلك السؤال ظل يقلقنى:

-ماذا تريد ؟!

وخلافا للمرات السابقة جاءت الإجابة من أعمالى نفسها, التى أعلنت لى:

الإنسان!!

انفجرت بها و انفجرت بى....

وكان أن ولدت مرحلة " الصناديق " و التى جاء معظمها يروى قصة

إنسان يتحرك بكل قوة, يحطم عنه قيوده وأغلاله. يأمل فى الخلاص

أدب وفن



والاستحمام بنور الحياة، ابتداءً من تلك المرحلة وفي كل ما تبعها أصبح " الإنسان " هو وعيى وهاجسى وقضيتى. الإنسان المقهور الإنسان المسحوق المعضب. الإنسان فى بحثه الدءوب و الدائم عن الحرية والحق والسلام.

كنت طفلاً صغيراً عندما حركنى الطين..

وشاباً اندفعت أجرب ، وأجرب.

وها أنا الآن.

أهب نفسى لقضية..

الإنسان!

الصغير بحجمه حد الروعة..

والكبير فى احتماله حد الأمل..

والعظيم فى إبداعه حد الدهشة..

أتأمل اليوم تلك الرحلة، بما عبرت فيها الصور والحكايات، وتتجدد أحلامى.

اليوم أجلس قبالة الشاطئ، هنا ، أوفى الشارقة حيث بدأت إنشاء متحفى الخاص،

أتأمل موجات المياه التى تتحرك، وكأنها يد تعيد تشكيل الرمال على الشاطئ، مثل يدي

ذلك الصبى الصغير الذى أعاد تشكيل الطين فى طفولته.

لقد كان الطين مصدر إلهامه، فى رحلة البحث عن الفن والإنسان مثلما كان الطين

البذرة التى نبت منها الإنسان نفسه.

موجة إثر موجة ، يتغير شكل الرمال ومثلما تغير الضربات شكل الحجر بين يدي

النحات . الشيء الوحيد الذى يظل أسراً ومسيطرأ، هو عشق الفن،

أدب وفن والإنسان، فى كل مكان ■

الديوان الصغير

محمد مصطفى بدوي:

شاعر النظر إلى الداخل



اختيار وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

اخترت في هذا الديوان الصغير أن أمثل لجانب واحد من جوانب الدكتور محمد مصطفى بدوي قد لا يكون أشهر جوانبه، أو أكثرها اقترانا باسمه لدى القراء، لكنه في اعتقادي أهم هذه الجوانب، والبؤرة المركزية التي يصدر عنها كل إنتاجه: جانب الشاعر.

لا يعني هذا، بطبيعة الحال، إقلالاً من أهمية إنجازه باحثاً أكاديمياً وناقداً أدبياً ومحرراً ومترجماً. هذه كلها منجزات صلبة راسخة لكن جوهر رؤيته هو البصيرة الشعرية التي تريق أشعتها على كل ما تمسه.

محمد مصطفى بدوي هو أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية الذي هاجر إلى إنجلترا منذ أوائل ستينيات القرن الماضي واستقر بها منذ ذلك الحين، زميلاً بكلية سانت أنطوني بجامعة أكسفورد، ومعلماً للأدب العربي الحديث، ومشرفاً على عديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التي يقدمها طلبة مختلفو الجنسيات.

الباحث والناقد هو مؤلف: كولردج (١٩٦٠) دراسات في الشعر والمسرح (١٩٦٠) قضية الحداثة (١٩٩٩). ويجمع هذا الكتاب الأخير شمل مقالات وفصول له متناثرة في أماكن عدة منذ خمسينيات القرن الماضي. من هذه الفصول ما يتناول موضوعات عامة مثل مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، والشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة، وتطور الشعر العربي الحديث، و بدايات الرواية العربية، والثوابت في الأدب العربي الحديث. ومنها ما يتناول أعمالاً أدبية لأدباء بعينهم مثل شوقي وصالح عبد الصبور ومنير رمزي ويحيى حقي وعبد الرحمن الشرقاوي وبهاء طاهر ومحمود دياب وطه حسين وعبد الواحد لؤلؤة. ومنها ما يسبح في آفاق غربية إذ يتحدث عن ت.س.

إليوت وأ.أ. رتشاردز وجورج واطسون والمسرح الإنجليزي المعاصر.

يتخلل هذا حوار أجراه عبد النبي اصطياف مع بدوي. مداره الشعر العربي الحديث والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى.

والمترجم هو الذي نقل إلى العربية: الإحساس بالجمال لجوزج سانتيانا (١٩٦٠)

العلم والشعر (١٩٦٠) ومبادئ النقد الأدبي (١٩٦٣) لرتشاردز، الحياة

أدب وفن والشاعر لستفن سبندر (١٩٦٠) الشعر والتأمل لجورج روستريفور

هاملتون (١٩٦٣) الفكر الأدبي المعاصر لجورج واطسون (١٩٨٠) مختارات من شعر فيليب لاركن (١٩٩٨) ومآسى شكسبير الأربع الكبرى هملت، عطيل، مكتب، الملك لير، فضلا عن مسرحية ج.م. سنج، الراكبون إلى البحر، وقصائد لإليوت وبيتس وغيرهما. وهو الذى نقل إلى الإنجليزى: سارة للعقاد، قنديل أم هاشم ليحيى حقى، السلطان الحائر وأغنية الموت لتوفيق الحكيم، اللص والكلاب (بالاشتراك مع تريثورلى جاسيك) لنجيب محفوظ ومختارات من الشعر العربى الحديث لعدة شعراء، وسبع قصائد للحلاج.

والمحرر هو الذى حرر - بالإنجليزى والعربية - مختارات من الشعر العربى الحديث (١٩٧٠) وثلاث مسرحيات من خيال الظل لابل دانيال (بالاشتراك مع بول كال وديريك هوبوود ١٩٩٢) والأدب العربى الحديث، (١٩٩٢).

وحصاه بالغة الإنجليزى لا يقل عن ذلك وفرة، بل هو أكبر حجما: كتب عن كولردج ناقدًا لشكسبير، مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث، خلفية شكسبير، الأدب العربى الحديث والغرب، المسرح العربى الحديث فى مصر، بدايات المسرح العربى، موجز تاريخ الأدب العربى الحديث.

أما حصاه الشعرى - الصغير حجما الكبير قيمة - فيتمثل فى كتابين: رسائل من لندن (صدر فى الإسكندرية عن دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات عام ١٩٥٦) وأطلال ورسائل من لندن (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩). وكل مختاراتى هنا مأخوذة من الكتاب الأول.

يقول إدوار الخراط فى مقالته المسماة برحلات فسيحة خضراء، (مجلة القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣):

«الأمر الذى قد لا يكون معروفا بما فيه الكفاية هو أن بدوى ربما كان من أوائل رواد الشعر الحر بالعربية.

كان قد كتب الشعر، منذ أواسط الأربعينيات، على الطريقة الرومانتيكية التى كانت سائدة حينذاك - ولكن مع تميز نغمة شخصية خاصة به وحده بالتأكيد.

ومنذ تاريخ مبكر - فى ١٩٥٣ - كتب بدوى شعرا على نمط تجديدى

كامل وخالص، بل على نمط فيه مغامرة حقيقية فى الشكل

أدب وفن

والمضمون معا إذا كان يمزج، بحساسية وبراعة، تفعيلات تقليدى مختلف ليصوغ منها ايقاعا موسيقيا غير مسبوق بلغ من الرهافة والرقّة ما يدفع بعض القراء أن يخلطوا - فى غير فطنة - بين هذا الشكل وقصيدة النثر، التى يرفضها بدوى رفضا حازما.

لم تحدث هذه القصائد صدى يذكر فى وقتها، وربما لم تكن ماثلة فى الذاكرة الثقافية حتى يومنا هذا. لكنها - إن لم أكن مخطئا خطأ فاحشا - من أنضج نماذج التجديد الشعرى العربى فى منتصف القرن العشرين.

أوردت قبل القصائد مقدمة بدوى لها - وهى مؤرخة فى يناير ١٩٥٦ - لما تلقى من أضواء على تجربته الشعرية. وهى مقدمة لا تقل أهمية عن مقدمة لويس عوض لديوانه «بلوتولاند، أو - فى فترة لاحقة - مقدمة أنسى الحاج لديوانه «لن»، (١٩٦٠). تكشف المقدمة عن الوعى المبكر لهذا الرائد الذى لم تكن تجاربه ذات أهمية تاريخية وحسب، وإنما هى ذات أهمية باقية تتجاوز أوراق التقويم على الحائط. تسقط الأوراق ولكن القصائد تظل باقية.

كتب الشاعر والباحث فوزى العنتيل نقد الديوان «رسائل من لندن، فى مجلة الأدب، (يولية ١٩٥٦) من منظور اجتماعى (اشتراكى؟) هادف فرأى أن هذه القصائد «لون حاد من الاعترافات النفسية، لا يحمل غاية أكثر من الاهتمام الذاتى»، وأن مختاراته من شعر الصبا، تحمل قيمة فنية ضئيلة، والوحدة البنائية مفقودة فيها، إن أفكار الشاعر «انعزالية»، وثورته الفكرية، غير منتجة لأنها لا تستهدف التغيير، ولأنها تنبع من داخل فردية النفس وتصب فيها، ويرتفع نقد العنتيل إلى طبقة صوتية حماسية، تحمل كل آثار ديماجوجية العهد الناصرى، حين يقول: «لقد استنفد الشاعر كل طاقته فى هذا التفكير المضنى فاحتملته الأمواج بعيدا عن دفء الجماعة عن احتكاك الأجساد والسواعد المتلاحقة البناءة، وعن وهج الشمس المتجدد فى كل صباح، ممتزجا بالعرق من أجل ما يمكن تحقيقه بالفعل، (قارن شكوى محمود أمين العالم من حزن صلاح عبد الصبور وكآبته بينما سواعد من حوله تبني السد العالى!).

أدب ونقد وهذا كله - هل أنا بحاجة إلى أن أقول ذلك؟ - كلام هزيل.

رد عليه مصطفى بدوى وقتها ردا مضحما فى مقالة من عشر صفحات عنوانها «الذاتية فى الشعر، تجدها فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح، فليرجع إليها من شاء».

وقد خاض بدوى - خلال حياته الأدبية - معارك أخرى ودخل فى مساجلات خرج منها جميعا ظافرا : مساجلة مع صلاح عبد الصبور حول قصيدة هذا الأخير «سونيتة قاهرية، على صفحات مجلة «الأدب» (مارس/ ١٩٥٦ مايو ١٩٥٦) ومساجلة (بالإنجليزية) مع إدوارد سعيد على صفحات «ملحق التايمز الأدبى»، ردا على نقد سعيد لكتاب بدوى «مدخل نقدي» إلى الشعر العربى الحديث، (تجد ترجمة لنصوص هذه المساجلات فى أعداد نيسان ١٩٧٧ وتموز ١٩٧٧ من مجلة «الأقلام» العراقية). قد أقم الناقد المصرى - وإن يكن يحمل جواز سفر بريطانى - الناقد الفلسطينى هنا حجرا ، وألجأ إلى الصمت (انظر مقالة لصبرى حافظ عن هذه المساجلة فى عدد تموز ١٩٧٧ من مجلة «الأقلام» سائلة الذكر).

محمد مصطفى بدوى - كما دعوته فى كتابى «تساعية نقدية» (مكتبة الآداب ٢٠٠٧) - هو شاعر النظر إلى الداخل، لا أريد أن أكرر هنا ما قلته هناك، وإنما أحيل القارئ إلى مقالتي تلك إن أراد المزيد . حسبى أن أقول هنا إنه شاعر استبطانى يبحث عن الجوهر ولا تفره القشور. فى شعره نبرة من الحيرة الكونية والمضض الوجودى والتأرجح بين الأضداد الأبدية: الإيمان والإنكار، الزهد، واللذة، الحرية والقيء. هذا شاعر إنسانى يستحق أن يقرأ وأن تعاد قراءته ، لأنه أعمق من أن تدركه النظرة السطحية وتستنفذ أبعاده.

هنا التحام وثيق بين الوجدان والفكر، ومرآة عاكسة لأزمات الضمير وصراعات الروح والبدن، واقتحام رائد لمناطق جديدة من الخبرة الشعورية والفكرية وأساليب الأداء الشعرى على السواء.

م.ش.هـ

أدب ونقد

رسائل من لندن

هذه قصائد كتبتها جميعا في لندن في الفترة ما بين إبريل ١٩٥٣ ويوليو ١٩٥٤ بعد انقطاع عن كتابة الشعر العربي دام ما يقرب من سبع سنوات كنت منعكفا فيها علي دراسة مسائل أخرى - ولو أنني في الحق لم أقطع عن التفكير في مشاكل الشعر العربي الحديث طوال هذه المدة لم أقطع عن التفكير في مشاكل الشعر العربي الحديث طوال هذه المدة وقد كتبت هذه الأشعار لا لسبب إلا لأنني كان لابد لي من كتابتها (رغم ضيق الوقت وكثرة الواجبات الأخرى الملحة) حتى تتوفر لي الراحة النفسية التي تمكنني من الاستمرار في مسائل الحياة اليومية، ولهذا أثرت أن أنشرها وحدها دون أن أضيف إليها ما هو أحدث منها. وثمت أمر آخر دعاني إلى نشرها وحدها، وهو أنه قد تبين لي أنني مهتم فيها بأمور متجانسة متداخلة، مما يجعلها تكاد تدور حول تجربة شعرية واحدة.

ولكنني قررت أن أنشر في نهاية هذه المجموعة مختارات قليلة من الشعر الذي كتبته قبل هذا الانقطاع الذي دام مدة إقامتي في إنجلترا تقريبا. وأنا مدرك تماما أن في بعض هذه التجارب الأولى رومانتيكية مبتذلة واضحة. وفي البعض الآخر تأثرا ظاهرا ببعض الشعراء الأوربيين - أمثال بودلير. وت. س. إليوت - الذين كنت أقرأ نتائجهم بنهم غير نقدي في تلك الأيام. لقد تغيرت أفكارى تغيرا جوهريا منذ تلك الأيام. كما اتضح لي تماما كنه ما أريده الآن من حيث الشكل والأسلوب والغرض. ولكنني عازمت على نشر هذه المختارات - رغم ما فيها من مأخذ - لأنه قد يكون فيها تبيان لمدى التطور الذي أصاب أسلوب شاعر كتب في عزلة تكاد تكون مطلقة عن التيارات الحديثة والحركات التجديدية في الشعر العربي.

وبعد ، فقد بين لي حديثي مع الغير أن القارئ قد يجد شيئا من الغرابة في تسميتي رسائل من لندن شعرا على الإطلاق . فهي من ناحية ليست شعرا بالمعنى التقليدي. ومن ناحية أخرى ليست نثرا فنيا، ولا هي أيضا تنتمي إلى هذا النوع حديث العهد من الكتابة العربية الذي يسمى شعرا منثورا. ولهذه -

أدب - وقد رغم أني لا أوافق عادة على تصدير ديوان جديد بمقدمة شارحة

معلقة - أرانى مضطرا إلى إضافة كلمة إلى هذا الديوان عسى أن تقنع القارئ المتردد (إن لم تقنعه القراءة العابرة للديوان) بأننى محق فى تسميتى هذه الكتابات شعرا.

إن ما حاولته فى رسائل من لندن هو أننى لم أجعل القافية عائقا، بل إننى استغنيت عنها بالمرّة. أما فيما يخص الوزن فقد اخترت فى كل قصيدة الوزن العربى المألوف الذى هو أقرب الأوزان عامة إلى نغم النثر والحديث . وجعلت هذه الوزن بمثابة هيكل للقصيدة، بمعنى أن كل سطر فى القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن كله أو جزء منه حسب طول السطر. والذى يحدد طول السطر عادة هو المعنى والعاطفة. وحينما لا أبدا فى بداية هذا الوزن فى سطر أو فى بعض السطور إنما أفعل هذا قاصدا : وغرضى عادة هو توكيد المعنى والعاطفة بهذه الوسيلة يخيّل لى أنه أمكننى أن أجمع بين صدق التعبير وحريته وبين المحافظة على روح الشعر العربى المألوف.

وهناك ظاهرة أخرى تبدو فى هذه القصائد. وهى غموض بعضها. ويرجع هذا الغموض إلى أن معظم هذه القصائد رمزية بمعنى أن للقصيدة فى أغلب الأحيان أكثر من معنى واحد. فمثلا نرى أن قصيدة «المعبد المتداعى» فى ظاهرها تصف معبدا يتحطم، أما فى باطنها فهى تصف موقف الشعر العربى الحديث، وما يهدده من أخطار بعضها سببته التقاليد البالية، وبعضها ولدته الحضارة العلمية الشائعة.

ومفتاح القصيدة - إن صح هذا التعبير - هو فى السطر الأخير حيث نعلم أن كهان هذا المعبد هم الشعراء الذين مازالوا يعبرون عن أنفسهم على نمط البحترى، غير واعين بما يدور حولهم فى مجتمعهم وفى المجتمع الإنسانى الحديث، فهم يتغنون بالربيع والزهور والأصل بينما تعصف الأحداث حولهم وتنكشف المآسى أمام أعينهم. وهذه الرمزية تتطلب من القارئ أن يهتم بكل لفظ ولا ضاع عليه المعنى الكلى للقصيدة. ولهذا لن يجد القارئ فى هذه القصائد ولعا بالألفاظ لذاتها أو لموسيقاها السهلة، أو تكديسا للصور التى لا مدلول لها والتى من

أدب - وقد شأنها أن تكدر الرؤية الشعرية - الشيء الذى يجده فى الكثير من

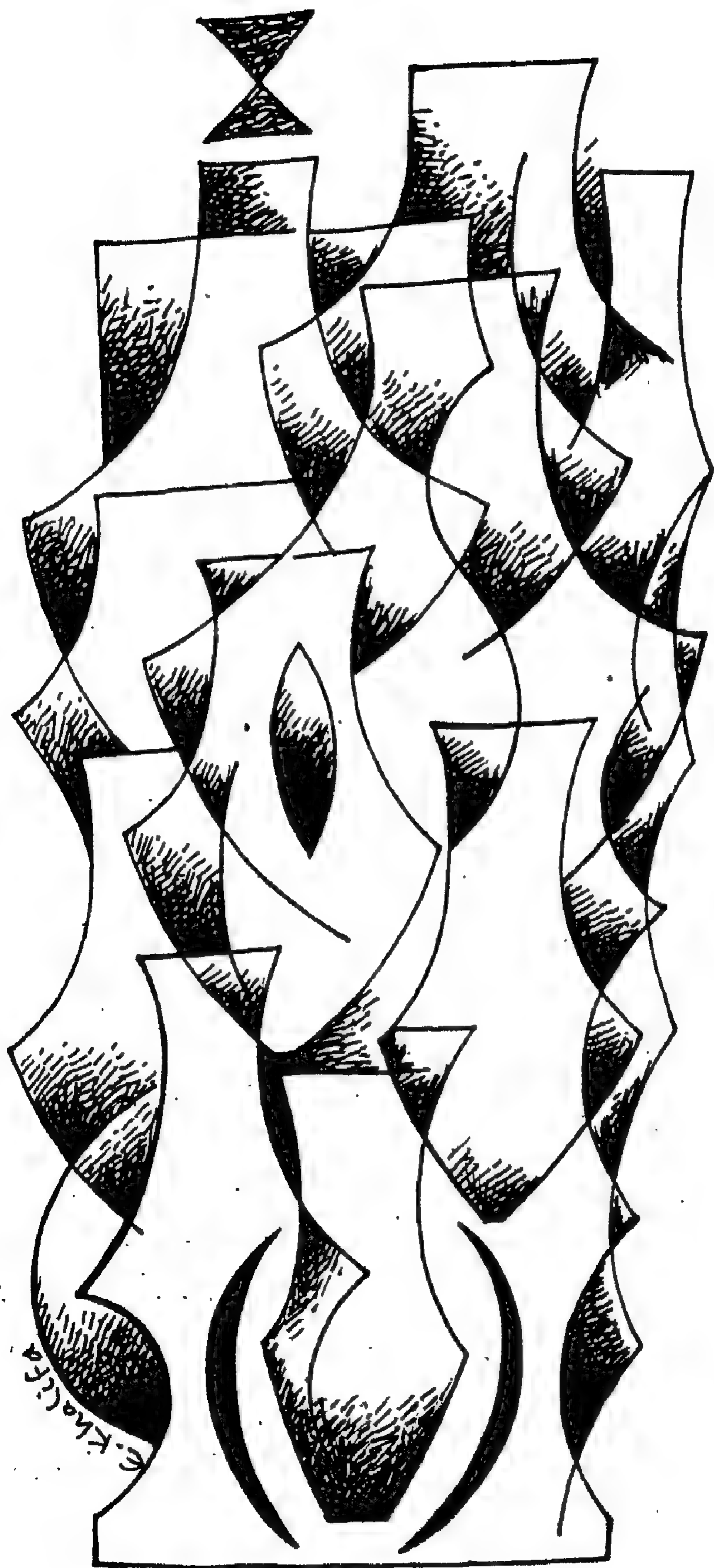
الشعر الرومانتيكى لذى لايزال يكتب الآن. ومعنى من المعانى ما الشعر إلا قول مركز. وفى سبيل صدق الرؤية الشعرية قد يجدنى القارئ أستعمل صورا أو الفاظا لا تعد جميلة بالمقاييس الرومانتيكية.

ولكن ليعلم القارئ أن قصدى دائما هو الشعر وليس الدعاية أو البروباغندا. وليعلم زملائى الشعراء المحدثون أنه ليس لمجرد تقرير ما يحدث حول الشاعر سوى قيمة بروباغندية، وليس العالم الخارجى، أو الحقيقة الموضوعية، هو الغاية فى الشعر وإنما هو وسيلة لا غير. فالعالم الخارجى بنواحية الاجتماعية والطبيعية.. إلخ إن هو إلا رمز يستخدمه الشاعر للتعبير عن العالم الباطن. وما للتصوير الدقيق للحقيقة الموضوعية إلا قيمة تاريخية، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على مهارة أقرب إلى ميدان التاريخ والصحافة منها إلى الشعر. إن العدسة أمهر من الرسام فى تصوير الواقع. ولكن من منا يعتبر نتائج العدسة فنا كما يعتبر نتائج الرسام؟

لقد قلت سابقا أننى لا أوافق عادة على تصدير ديوان جديد من الشعر بمقدمة طويلة شارحة. أو بما يبدو أنه «مانيفستو» أو بسط لعقيدة الشاعر الشعرية. فالشعر يجب أن يوجد بمفرده ويؤكد وجوده بذاته بدون معونة مقدمة نقدية، كما أن النقد وقته ومجاله الخاص به. لكنى وجدتنى مضطرا إلى كتابة هذه المقدمة. واضطرار الشاعر العربى المعاصر إلى كتابة مقدمة لشعره ظاهرة ملحوظة لها دلالتها. فهى نتيجة الأزمة الحالية فى الشعر العربى. تلك الأزمة (أو على الأقل الناحية الشكلية منها وهى التى تخلصنا هنا) التى تنشأ من التعارض الحاد الماثل اليوم بين تجاربنا والأشكال الموروثة التى نعبر بها عن تجاربنا. فبينما لم نعد نتصور الشعر ووظيفته كما كان العرب فى الجاهلية وبعدها يتصورونها فإننا مازلنا عادة نستخدم أوزانهم وقوافيهم.

وقد رأينا محاولات عدة قصد منها العرب من هذه الأوزان والقوافى - محاولات أدت إلى ما يسمى بالشعر المنثور. والشعر المنثور هذا ليس شعرا بالمعنى التقليدى المتوارث للكلمة أى كلاما موزونا مقفى، ولا هو النشر الفنى المعروف

أدب وفن والذى له تاريخه فى الأدب العربى، وإنما هو مخلوق جديد ساعدت



على إيجاده ونشره التراجم النثرية العربية للشعر الغربي أو الشرقى الذى وصل إلينا عن طريق لغة أوروبية.

وليس ما يسمى بالشعر المنشور فى عرفى شعراء. ولكن نرى صحة هذه القضية يجب علينا أن نهتم بنقطتين لما أهميتهما فى تصورنا للشعر: النقطة الأولى هى أن الشعر - لا الشعر العربى وحده وإنما الشعر عامة - هو تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية.

والنقطة الثانية - ولا يمكن فصلها عن النقطة الأولى - هى أن هذا التعبير ليس قانونه الفوضى وإنما هو يتبع نسقا موسيقيا معينا.

حقا إن للنثر موسيقاه، بل لأى عبارة تلقى موسيقاها الخاصة، ولكن موسيقى الشعر الحقيقى تختلف عن موسيقى النثر، كلاما كان أو كتابة، فى أنها رغم تنوعها فى التفاصيل تتبع نظاما كليا واحدا. هذا النظام الكلى - وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة هو الذى فى الواقع يجعل القصيدة فنا، فإن هذا النظام هو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة، وسيطرة الفنان على تجربته هنا إنما هى سيطرته على الحياة.

فالشعر المنشور الذى نعرفه ليس شعرا إذن لأنه يعوزه هذا العامل الشكلى الذى لا يصبح بدونه الفن فنا.

ولكن إذا كان العامل الشكلى على هذه الدرجة من الأهمية فى الشعر فكيف نبيع لأنفسنا حرية مهاجمة الأوزان والقوافى فى الشعر العربى الحديث، ولم لم اكتب شعرا موزونا مقفى؟ فى نظرى إن هذه الأوزان والقوافى كما هى الآن تعوق حرية التعبير. والتعبير كما رأينا لا يقل أهمية عن الجانب الشكلى.

إذا كان الشعر حقا تعبيرا لغويا عن تجربة نفسية وجب على الشاعر أن يحاول جهده التعبير الصادق عن تجربته، ولكن تجربته هذه تحددها شتى العوامل: منها الوسط الفكرى والاجتماعى والطبيعى الذى يعيش فيه الشاعر، فالشاعر يعيش فى نقطة من التاريخ فى بقعة من الأرض. ومعيار قيمة شعره هو سموه

أدب وفن على هذه الظروف العارضة بعد تمثيله لها وليس بدون هذا التمثيل -

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بحكم كونه شاعرا هو مضطر إلى استعمال لغة ما . هذه اللغة لها تقاليد وقواعدها . والشاعر الناجح عادة هو الذى يعبر عن ذاتيته فى حدود هذه التقاليد والقواعد .

ولكن تأتى أحيانا عصور وفترات لا يمكن فيها الجمع بين التعبير الصادق والتقاليد المتوارثة . أو على الأقل إن لم يكن الجمع مستحيلا، فإنه يصبح أمرا صعبا بحيث إنه يهدد صدق التعبير - على الأقل عند بعض الشعراء فى هذه الحال واجب الشاعر هو أن يثور إلى حد ما على المتوارث بغية صدق التعبير . أقول يثور إلى حد ما لأنه إن ثار ثورة كلية كان مآله الفشل والنسيان . فاللغة التى يستعملها الشاعر ليست لغته وحده . وللتقاليد حرمتها وقيمتها مهما يكن من شئ . واجب الشاعر هنا هو أن يرجع إلى أصول هذه التقاليد محاولا أن يكتسب روحها ، ثم يلجأ بعد تمثيله لها إلى تعديلها بطريقة تجعله فى الوقت الذى يعبر فيه عن نفسه بصدق يؤكد صلته بهذه التقاليد .

وعصرنا فى نظرى أحد هذه العصور ، وواجب الشاعر العربى فى رأى هو أن يقوم بعملية التعديل هذه .

إننا الآن ن فكر بعقلية تختلف جل الاختلاف عن عقلية هؤلاء الذين أبدعوا البحور والقوافى ، وإن تصورنا للشعر ليس تماما هو تصورهم ، فبينما كان العامل الخطابى الريتوريكى عاملا مهما فى شعر الجاهلية - كما كان بالضبط فى الشعر الجرمانى والأنجلو ساكسونى - إلا أننا الآن لأسباب شتى، قد يكون أحدها هو تأثرنا بالفنون والأفكار الأوربية الحديثة ، نتصور الشعر فنا يخلو من الخطابة والريتوريكة، ويقرب ما يسميه الغربيون بالشعر الخالص . على الأقل أظننى صادقا حينما أقول إن كثيرا من العرب الذين يكتبون الشعر اليوم يتفقون معى حينما أعرف الشعر بأنه تعبير عن تجربة عاطفية .

وفضلا على أن العلاقة بين الأوزان والأشكال الشعرية من جهة والبيئة الثقافية والاجتماعية من جهة أخرى، علاقة وطيدة - فإن استعمال البحور والقوافى الآن يحول دون التعبير الصادق . ويسمح بطريقة لا شعورية أحيانا ،

أدب - ونقد بتسرب هذا الشعر الخطابى والريتوريكى حتى عند أكبر الشعراء ..

ولو لا أننى أخشى أن هذه المقدمة الموجزة كادت تصير مقالا نقديا لذكرت بعضا من الأمثلة العديدة فى نتاج شعراء كبار مثل: أبو القاسم الشاذلي، «اللياس أبو شبكة».

حقا لقد حاول الجيل الجديد من الشعراء التخلص من عبودية الوزن والقافية فلجأوا إلى حلول عدة . إذا عمد البعض إلى توزيع البيت الواحد على أسطر متعددة. وهذا حل زائف إذ إن الشعر يخاطب الأذن لا العين، وإنك لو جمعت الأجزاء المكونة للبيت فى قرائتك - والشعر لابد من قراءته - لما اختلف الأثر فى هذه الحال عن ذلك الذى يحدثه البيت التقليدى القديم. أما البعض الآخر فقد تخلصوا من القافية أو تكادوا والتجأوا إلى استعمال التفعيلة الواحدة فقصروا اهتمامهم على تلك البحور التى تتكون من وحدة واحدة متكررة.

وهى للأسف بحور تنزع بطبيعتها إلى الرتابة. حقاً لقد نجحوا فى التخلص من القافية، ولكن القافية فى الشعر القديم كانت تجذب إلى نفسها بعض اهتمام القارئ (أو المستمع) وبذلك كانت تخفف من حدة الإحساس برتابة التفاعيل فى هذه البحور. أما الآن فما عليك إلا أن تنصت إلى مثل هذه المحاولات المبنية على التفعيلة الواحدة لتدرك رتابة النغم، تلك الرتابة الخطرة التى تحدث فى النفس أثرا يشبه التخدير، وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير!

كما أننا مازلنا نجد الشاعر يعمد أحيانا إلى الانتقال من بحر إلى آخر فى نفس القصيدة - الشئ الذى يقلق القارئ ذا الأذن الموسيقية الموهبة، وما سبب هذا القلق سوى استعمال الشاعر قافية ووزن معينين فى مطلع القصيدة وتعويده القارئ عليهما.

والانتقال من بحر وقوافى جملة إلى بحر آخر وقوافى أخرى فى الشعر الغنائى رغم مساوئه لا يسبب هذا الاضطراب النفسى الذى يعانى به القارئ والسامع فى الشعر المسرحى، وهذا الانتقال شائع فى الشعر المسرحى العربى، فمازلنا نجده فى مسرحيات المرحوم الدكتور أبو شاذى التى طبعتها له دار الهلال حديثا.

أما عن أثر استعمال الشعر التقليدى الموزون المقفى فى المسرحية فأظننى لست بحاجة إلى توضيحه . فكيف بالله يستطيع الشاعر أن يتخلص من

الروح الغنائية فى شعره المسرحى وهو لا يزال يستعمل الأوزان

والقوافى التى أوجدتها حضارة لا مسرح فيها، وخلقها شعر غنائى محض؟ وكيف يمكن للشخصية المسرحية أن تعبر عن خلجاتها النفسية بصدق فى سطور مسلسلته حين يجبرها الشاعر على أن تنهى كل فكرة أو عاطفة بنهاية البيت وتحكم خلقها بالقافية التى ينتهى بها البيت؟ أنا واع تماما بالفروقات الموجودة والتى يجب وجودها بين الفن والواقع، فلست أطلب من الشاعر المسرحى أن يصور لى شخصيات كالواقع تماما مستخدماً نفس الأسلوب الذى يستخدم فى الواقع. فالفن فن والواقع واقع، ولا يصح الخلط بينهما، ولكن كل ما أطلبه من الشاعر المسرحى هو أن يخلق لى وسيلة مرنة يمكن بها للشخصية أن تعبر عن نفسها بصدق، وفى الوقت عينه لها علاقتها بالأوزان الشعرية المألوفة. وليس هذا فى رأى طلبا مستحيلا.

ومشكلة الشعر المسرحى هذه مثل بارز لمشكلة الشعر العربى الحديث، فنحن اليوم نود أن نعبر عن الجديد من التجارب مستخدمين كلية التقاليد القديمة التى لا تسمح بهذا التعبير، ولن يكون لإصرارنا على صب الخمر الجديد فى القوارير القديمة سوى إحدى النتيجتين: إما انفجار هذه القوارير أو ضياع القسط الغالب من الخمر. فالخمر أكبر كمية مما كنا نتصور، والقوارير أضيق بكثير مما كنا نعتقد؟

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

يناير ١٩٥٦

محمد مصطفى بدوى

أدب ونقد

الذى يجعل الطيور تغنى

الذى يجعل الطيور تغنى فى الربيع
قد دعانى إلى الغناء،
غير أنى وجدتنى أتغنى
بأمر ليست تعيها الطيور.

الذى اليوم فك أسر الجداول
فك أسر لسانى،
غير أنى لما انطلقت بصوتى
لم يعره الغدير أى اهتمام.

الذى فتح الزهور فراحت تتهاذى مع النسيم
فتح اليوم روحى؛
فتبينت أننى لست طيرا أو غديرا أو هزة فى
الربيع،
لئى أمور ليست تهم سوى.

لندن

التلال

من بعيد عبر البحيرة
وحقول الضباب
يزعم البعض أنهم يلمحون
من بعيد شبح التلال.
ليس فينا من زارها بعد،
لكنها

صيتها ذاع فى قواصى البلاد

أدب وفن

وهي دوما مدار كل حديث.

ما درينا شئونها بالضبط.

لكننا

في حنايا الطريق

وعامة الأسواق

لكثيرا ما أوقفنا الشيوخ

وروا أعجب الأقاصيص عنها

هامسين

ويصوت خافت

خافت حتى كاد أن يتلاشى

مع الرياح

وهدير الأمواج

أخذوا يسردون سر التلال

وقد تلات الأثواق

في العيون

وأشرأبت إلى التلال الرؤوس

والأيادي على الصدور.

حقيقة قد / وأينا

من يقولون إنهم سفراء

أرسلتهم حكام تلك التلال.

لكنهم - لو تأملت الأمور -

لا لسوء في قصدهم أو لخبث أضمره،

بل لأن التلال ما أرسلت قط إلى الآن

أي مندوب كي يمثلها في الوادي

بصورة رسمية،

رغم مقدار مالها من نفوذ بيننا،

حسبوا أنهم أتوا من لدنها

أدب ونقد

وغدا وهمهم يقينا أكيدا
بمرور الزمان،
ولهذا
ليس فينا من يستطيع الجزم
قائلا إنهم سفيرو التلال
فى الحقيقة.

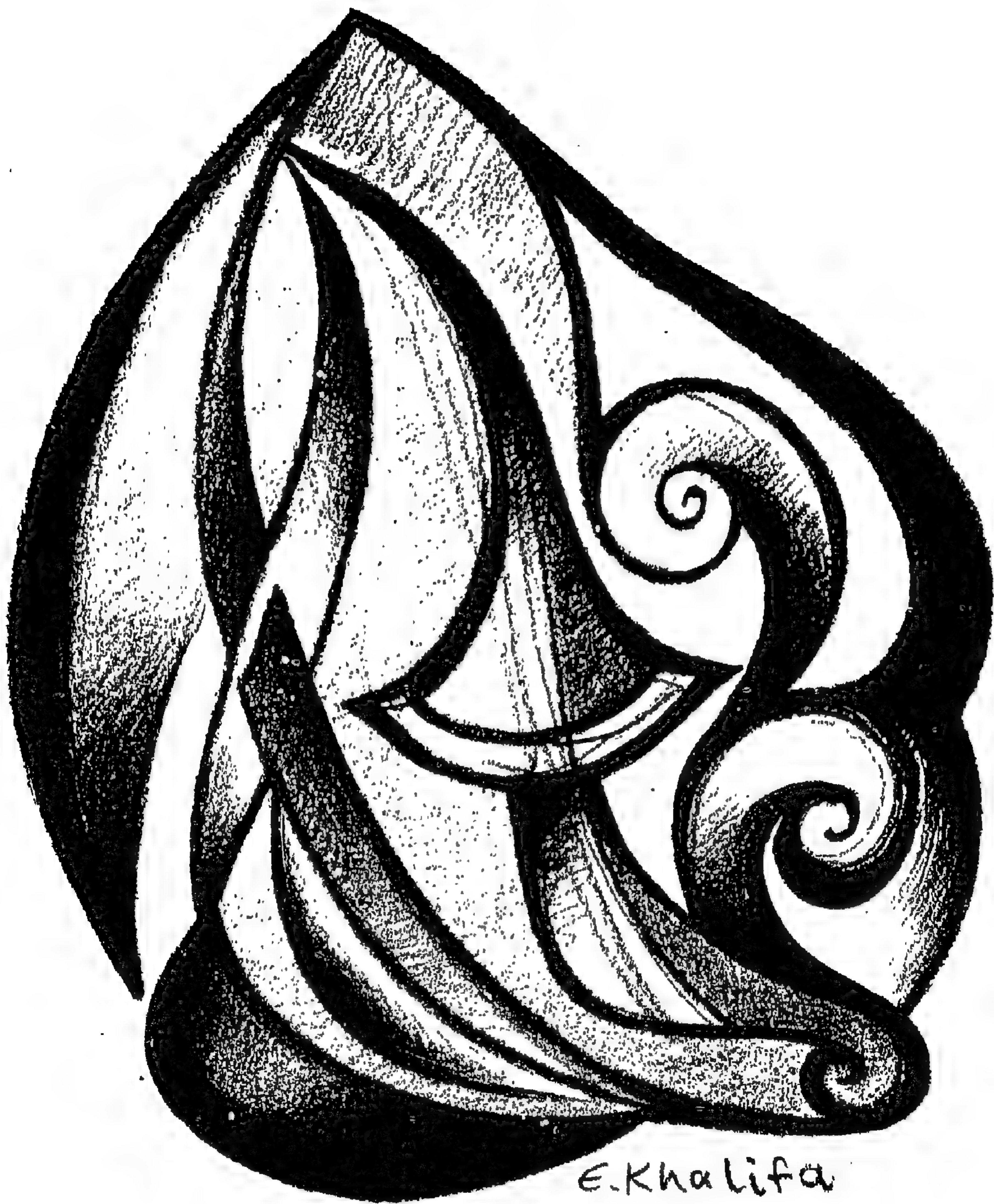
وهم كثيرون.
قد تناءت أزياءهم:
تخذ البعض حمرة الشفق
وارتدى بعضهم سواد الليل
وترى البعض قد تلفع بالزرفة فى الصبح والمساء
وارتدى بعضهم مزيجا عجيبا من جميع الألوان:
لكنهم

نشروا جميعا
وادعوا أن دائما خضرة الوادى سراب الحواس
وخداع باطلا
رغم أن الجميع ليسوا على وفق
كل راوي منهم له تفسير للتلال
يتنافى والآخرين.
ولهذا

ليس فينا من يستطيع الجزم.

غير أنا على يقين جميعا
من وجود البحيرة الخرساء.
فهى تمتد حول هذا الوادى من جميع الأركان
كإطار لصورة التاريخ.
أينما أبصرت تراها العيون
لاسيما

أدب وفن



E. Khalifa

لو نظرنا من قمة السوق
حيث تعلو أرض المدينة شيئاً
خلال تلك الجوع.

وغالباً
في ليالى الشتاء تنطلق الريح وتعدو على
بطاح البحيرة
وهى غضبي تهدد الوادى
ثم يتلو لعناتها الرعد
وترى السن الضياء تدلت فجأة
لا هثات من فجوة الليل.
وإذا بالأناس تخرج أفواجا إلى الشط،
معهم زمرة من السفراء،
كل فوج منهم يرتل في الليل نشيد التلال
راكعاً ساجداً كما تقتضيه حركات السفير-
وتدق الطبول
ودماء الذبائح
تتجهد
في مئات الأصابع الموتى
على الشياب البيض،
كتلة راقصة
تتلوى في كرة الأنغام
في ضياء المشاعل المحمومة.

وفي الصباح
حينما تسكن البحيرة في ضوء النهار
وتعود الحياة في السوق
لا حديث للقوم غير التلال.
مع هذا فإننا لا ندرى أى شيء عن التلال.

أدب وفن

ليس فينا من يعلم الأسرار
خلف الستار الحديدي.

لندن

رؤيا

اشرابت إلى السماء الغصون السود
كأنها تطلب العفو
عن أيادي البشري.

كلنا ضائع
في وجود ضائع
طاعن يستبد أو مطعون.

كلنا ندري
أننا نجرى في سباق مآله النفي،
مع هذا فلا ندير العيون
إلى الوراء
لا ولا نبطئ الرحيل
بل ترانا مثبتى العين والفكر
إلى الأمام
ونقيس الأمور
وقف! تمهل! ففى السباق الهلاك،
لكننا لغموض الصوت
ولأنا إذ ذاك قد نتخلف -
لو وقفنا حتى للحظة -
قد أصمت آذاننا.

ثم يزداد فى الخفوت الصوت
حتى يصير صدى.

أدب ونقد

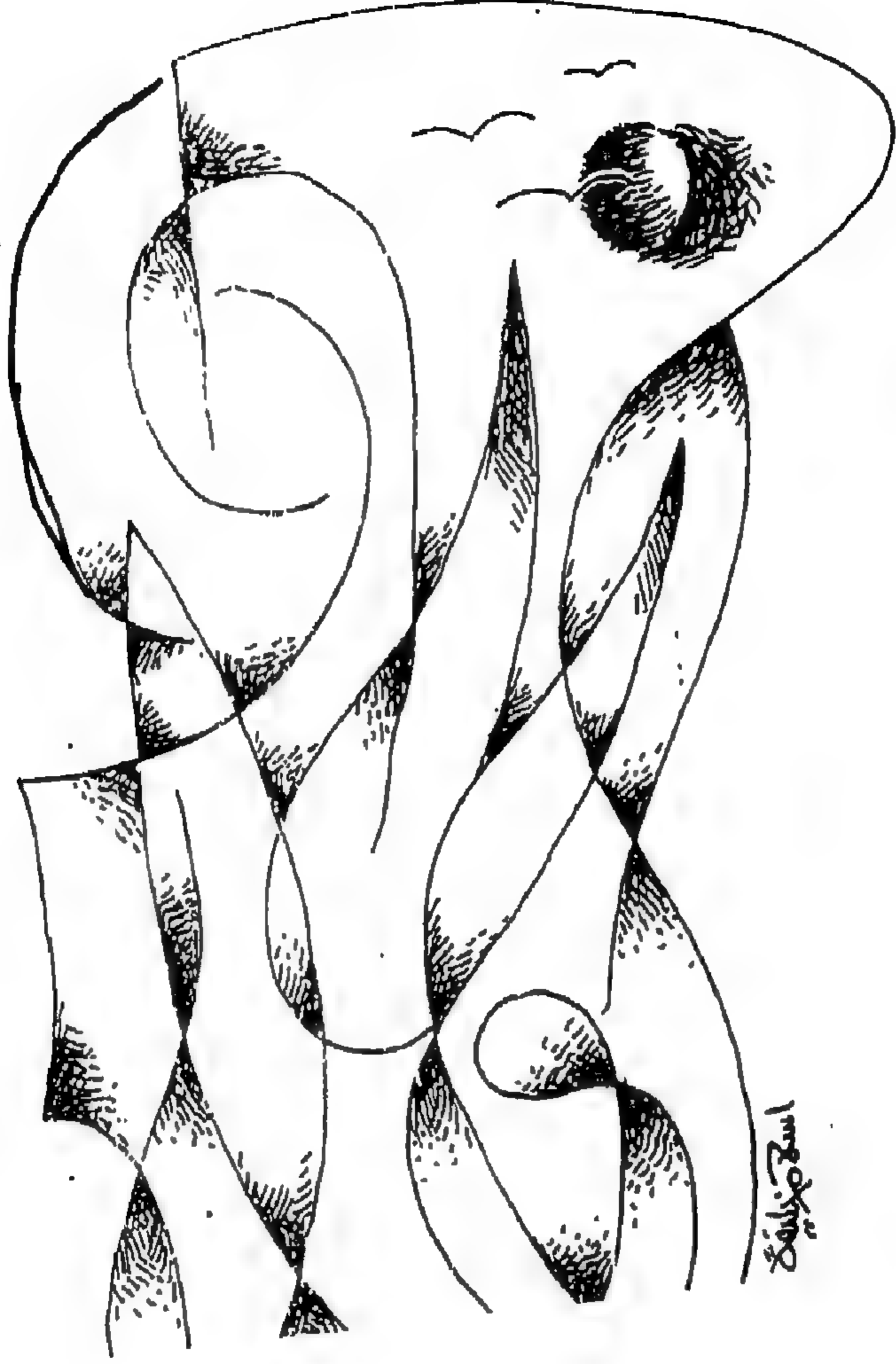
فهو ما كان قط ندا قوى القدمين
ولقد زاد ضعفه ونحوه
بعد طول العدو.
ولهذا يصيح كل منا:
استمروا إلى الأمام
إنما الجرى وحده الحق
ونما الصوت من بنات الخيال.
هاكم هي الرؤيا
وهي لا ريب من بنات الخيال.

لندن

أشباح أسيرة

في كثير الأحيان تنسل حولي ظلمة اليوم
وأنا جالس ادخن أيامي وحيدا
وعلى مكتبي تألقت الأفكار
في الغروب الطويل.
فإذا غرقتي تهيم بها الأشباح
من جميع الأركان.
وتطل الوجوه من خلف كل كتاب
كأنها تنشد البعث.
بعضها قد رأيته منذ عهد نائي
في أقاصى شعبات روحى.
بعضها ما رأيته من قبل.
لكنها كلها تهمس لى فى بلاغة الصمت
وتمد الأيدي إلى
تطلب العيش.
فأنا من رسمت ماضيها
فى ليالى الروح الفسيحة

أدب ونقد



غيرانى لا أستطيع لها بعثا
لست أقوى على النهوض من المقعد
حتى أخلصها.
فغريب الأغلال قد قيدتنى
وأنا جالس أدخن غليونى
فى وحشة الغسق

لندن

أدب ونقد

كتاب

الظاهر بيبرس:

السيرة الشعبية: التاريخ والأسطورة

توفيق حنا

وكان يطلق على مصر وقتها اسم الإقليم الجنوبي، ولم أجد تاريخاً يحدد عام صدور كتاب الظاهر بيبرس في القصص الشعبي للدكتور عبد الحميد يونس ولكنى أفدت في تحديد تاريخ صدوره من كلمتى الإقليم الجنوبي..

صدر هذا الكتاب فى سلسلة المكتبة الثقافية، .. وكان هذا العمل الجاد هو العدد الثالث.. وكان العدد يباع بقرشين فقط (يا بلاش!) وعقد الخمسينيات عقد عظيم وفريد فى بداية النصف الثانى من القرن الماضى (القرن العشرين) وهى فترة متميزة بانجازاتها الثورية فى الاجتماع وفى السياسة وفى الاقتصاد، وفى نضال المصريين ضد الإقطاع فى عام ١٩٥١ والمظاهرات الشعبية ضد فاروق واسرته فى أعقاب إلغاء حكومة الوفد لمعاهدة ١٩٣٦، والحركة الفدائية فى منطقة القتال، وثورة الجيش التى توجت ثورتى العربيين ١٩١٩، وسقوط فاروق والملكية وإعلان الجمهورية، وتأميم قناة السويس، والاهتمام بالأدب والفنون الشعبية واقتحام أوبريت يا ليل يا عين، دار الأوبرا، وإعلان الوحدة التى كانت تمهيدا لتحقيق هذا الحلم الرومانسى العظيم وهو قيام ولايات متحدة عربية.. هذا الحلم الذى لم يتحقق بعد..

صدر هذا
الكتاب (١٧
صفحة من
القطع
الصغيرة) أثناء
قيام الوحدة
بين مصر
وسوريا (١٩٥٨-
١٩٦١) تحت
اسم
«الجمهورية
العربية
المتحدة» هذا
الحلم الذى لم
يستمر طويلا.

أدب وفن

كان قلب وعقل عبد الحميد يونس مع كل هذه الانجازات العظيمة وهو يؤكد هذه المشاركة الوجدانية والعقلية وهو يسجل فى الإهداء هذه الكلمات:

«إلى وجدان الشعب العربى الذى ينتظر البطل دائماً، وكلما ظهر فى أفقية عرقه، وأشار إليه، واندمج فيه وحقق معه المعجزة فى راب الصدع وجمع الشمل، وتحقيق الكرامة والجماعة على السواء».



يقول عبد الحميد يونس «السيرة الظاهرية من أبرز قصص الفروسية فى الأدب العربى بل هى من أبرز قصص الفروسية فى آداب الشعوب، وهى سيرة صاغتها الأجيال على السنة الرواة، يلقيها المحدث المحترف على جمهور المستمعين».

ولكنه يقول عن هؤلاء المحدثين المحترفين رواة السيرة الظاهرية «إن القصص المحترفين للسيرة الظاهرية انقرضوا أو كادوا ينقرضون، وإن بقى عدد قليل جداً من الهلالية والعناترة (رواة سيرة عنتر بن شداد) وعن زمن أحداث السيرة وموضوعها ويطلها الظاهر يحدثنا المؤلف قائلاً «السيرة تبدأ بالدولة الأيوبية ومناصرتها للخليفة، ثم تقص أثر ملوكها فى مصر والشام، وتتوسع فى أخبار الملك الصالح أيوب، لأنه هو الذى استقدم الظاهر بيبرس وهى تفيض فى وصف هذا البطل منذ نشأته، وتروى تأخيه مع الفداوية، أى الفدائيين من الإسماعيلية أو كما اسمتهم أبناء إسماعيل، ورضى الأولياء عنه، وتبنى السيد البدوى للظاهر بيبرس، وتحاول أن تبرز علاقات شجرة الدر بالملوك الأول أيبك التركمانى، وتظل تتبع البطل الذى جعلته محور الأحداث، وهو بيبرس فى مناصبه التى تولاها، وفى إشارة القول والخير، كما ينبغى أن يكون الحاكم فى خلد الشعب، حتى يستقر له الأمر فى مصر والشام، والأحداث بعد ذلك كروفر بين العرب والمسلمين من ناحية وبين الصليبيين من ناحية أخرى فى البر والبحر، وتتخللها منازعات بين اوحداث التى يتألف منها هذا الفريق أو ذاك، والنصر دائماً للعرب والمسلمين».

وهكذا يعبر الضمير الشعبى عن طريق السيرة الشعبية عن ثورة الشعب ضد كل ألوان الفساد.. وضد كل ألوان الظلم والطغيان.. وعن حاجته إلى هذا الحاكم المخلص الذى يحرره من الظلم والطغيان.. يحكم بالقول وينشر الخير بين أفراد هذا الشعب المطحون.. كما أن هذه السيرة.. وكل سيرة شعبية - تعبیر عن وقوفها مع البطل ضد أعداء الوطن.. ويقول عبد الحميد يونس :

«... وإن كانت هذه السيرة لا تصلح وثيقة تاريخية إلا أنها تصلح

أدب وفن مرجعاً لدراسة المجتمع العربى الإسلامى فى العصر الذى كتبت فيه،

فالسيرة تتفق مع التاريخ الاجتماعى فى الملامح العامة، ويقول أيضا: «صورت السيرة الظاهر بيبرس فى صورة البطل كما ينبغى أن يكون فى أذهان الشعب.. ومن ثم فقد جعلت السيرة بيبرس (المخلص) ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط، تسبقه الإرهاصات المنبئة بظهوره، وما كان أبرع أصحاب السيرة من تفسيرهم «الظاهر» الذى يلقى به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «أظهر يا ظاهر، أى أنه الولي المنتظر فى الوقت والمكان المعينين، وإذن فقد جعلته السيرة وليا يأتى بالعجائب والخوارق.. وأخذ بينه وبين العياق (الذين يعوقون الطريق وهم فتوات الأمس القريب) .. وغلبته على الأعراب وقطاع الطريق، وكثرتهم واستطالتهم بالأذى يدلان على فساد الأمر».



يحدثنا عبد الحميد يونس عن الأبطال فى السيرة الظاهرية ومن أهم هؤلاء الأبطال هو بلا شك الظاهر بيبرس..

يقول «تدور حوادث السيرة حول حياة الملك الظاهر ركن الدين بيبرس الذى كان من ممالك الصالح أيوب ثم تربع على أريكة مصر، وعمم صيته أكثر بقاع الأرض وسمهم، يتغنى المصريون بأخباره، ويترنمون بما قدم لهم ولملك الأرض عامة من جليل الأثر وعظيم المفاخر هذا عن التاريخ .. أما الظاهر فى السيرة الشعبية فهو مزيج من هذا الواقع التاريخي وخيال الفنان الشعبي الذى يترجم عن وجدان الشعب وضميره وأحلامه..

«أما القصص فقد أخذ من هذه الشخصية التاريخية مادتها الأولى وأعمل منها ضالته.. وأسبغ عليه فعال غيره وصفات غيره، وزاد على ذلك كله من أخيلته».

ويحدثنا المؤلف عن المقدم جمال الدين شيحة وعن جوان .. يدير جوان من جانبه الشرور فيعمل جمال الدين شيحة على كشف ستارها وانقاذ الإسلام من غوائلها.

وجعل أصحاب السيرة محور حياة جمال الدين شيحة الصراع على سلطنة القلاع والحصون، وزود أصحاب السيرة جمال الدين شيحة بقوى سحرية تستطيع أن تقف أمام قوى الشر.. وفى الأمثال السائرة على السنة الشعب إلى اليوم «إن فلانا يعمل أعمال شيحة».

ويقول المؤلف عن جوان «لولا أن هذه الشخصية هى المدبرة للشر، لقلنا أن هذه السيرة كان أخرى بها أن تكون سيرة «جوان»، لأن حوادثها كلها - أو تكاد - بثديره ووصيته، وقد افتن القصص فى رسم شخصيته، فجعله الصورة المجسمة لإبليس، وبدأ بذكر نسبه فوصله برجل يدعى عقبة بن مصعب، وهو الرجل

أدب ونقد

الوحيد الذى تخلف عن الإسلام من عشيرته العربية بنى سلم..

ثم يحدثنا المؤلف عن هذا البطل المصرى ويدعى عثمان بن الحيلة ،وهو شخصية غير تاريخية، وصفه القصاص قبل ظهوره فى الميدان فقال على لسان شاهين يحذر بيبرس منه ،أصبح تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحيلة - لأنه رجل جبار لا يرحم ، لا يصطلى له بنار فى أرض مصر وقد اذل أهلها، وقد بلاهم بالقهر، وما دابه إلا خطف العمائم، ولا يبالى من الأكابر أو سن الأصاغر.

... وهو كأنه عفريت السيد سليمان، والصواب يا ولدى أنك تجتنب خدمة هذا الرجل، فإنه من جبابرة هذا الزمان..

واحذره ولا تأخذ منه أمان. ولكن بيبرس لم يأبه لهذا التحذير ولم يعجبه إلا عثمان، ثم يقول المؤلف عن عثمان، .. وكان قبل أن يخدم بيبرس كبيرا للعتاق له من المشاديد قانون يحتمون فى مغاور الزغلية فى ملعب أحمد بن طولون مجمع العياق (الفتوات) .. وكان عثمان غاية فى الصراحة يقول ما يريد، ولا يحفل كثيراً بمقام من يخاطب ولا عواقب حديثه.. وكان عثمان من أقرب الناس إلى الأمير بيبرس .. لا يستطيع أن يبرم أمراً دون شورته، وهو الذى يدمر جميع شئونه ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل إليه، ويخالصه من المآزق ، ويتسم عثمان بما يتسم به المصريون من الفكاهة والسخرية ويتضح ذلك من أقواله وحيله جميعا..

ثم يحدثنا عن بطل آخر هو معروف بن حجر .. يقول: «رسم أصحاب السيرة الفداوية على أنهم مضرب المثل فى الشجاعة والفروسية والأقدام ، ومن أبرزهم ، إن لم يكن أبرزهم جميعا معروف بن حجر، وقد احتفل أصحاب السيرة به فجعلوه سلطان القلاع والحصون، خلف أباه على عرشها دون أخيه الأكبر إسماعيل الذى عرف بمصاحبة السباع حتى سمى بإسماعيل أبى السباع».

ثم يحدثنا عبد الحميد يونس عن طبقات السيرة.. يقول «إن السيرة طبقات هى الطبقة التاريخية والطبقة المصرية والطبقة الفداوية والطبقة الخرافية».

وأكتفى هنا بحديثه عن الطبقة المصرية.. يقول: «أول ما نلاحظه على الطبقة المصرية أنها تمثل البيئة المصرية بصورة باهتة غير واضحة المعالم، ومع أن جهاد الصليبيين قد وحد بين الأقاليم الإسلامية إلى حد ما، ومما ما بينها من فروق فإن الوطن المصرى ظلت له مقوماته الخاصة به التى احتفظ بها على الرغم من جميع الحوادث.. وليس من شك إن مؤلف هذا القسم مصرى، فنحن نتتبع خطوات عثمان وننظر إلى صورته ونستمع إلى حديثه فنجد نمودجا للمصرى

الثابت فى جميع العصور بتندرته وفكاهيته وترفعه ، وثانى ما نلاحظه

أدب - نقد

أن المصري كان ينحيز عن الحوادث العامة، فقل ظهوره في السيرة وكثر ذكر الأتراك والأكراد والأعراب وغيرهم، ووقف المصري من هذه الحوادث موقف المتفرج، واكتفى ينقذها في رفق حيناً، في عنف حيناً آخر، ويظهر ذلك جلياً في الصورة التي رسمها أصحاب السيرة لقصور السلاطين والأمراء التي كانت تزخر بالمكائد والمؤامرات، ومن وصف القضاة وفساد ضمايرهم .. والشيء الوحيد الواضح في هذه البيئة المصرية هو النقابات التي تنتظم أبناء الحرفة الواحدة، ولكل منها شيخ له سلطانه على أفرادها، بل قد يمتد هذا السلطان فيحجب سلطان الحكام.. وصورت الطبقة المصرية - بطريق غير مباشر - ثورة الشعب المصري على نظام الحكم، ومحاولة اشتراك فيه، بل أنها توسعت في ذلك بعض الشيء، إذا أدخلنا في حسابنا العنصر الفلسفي، كقيام العصاة الخارجية على القانون وكثرة عددهم تبرير أعمالهم، أو بعض هذه الأعمال على الأقل، بأنها ليست ضرباً من ضروب الاغتصاب والنهب، إنما هي أولاً وقبل كل شيء، ثمرة من ثمرات الحكم الفاسد، ولون من ألوان التعبير عن فساد، ثم أن تصوير عثمان - سائس الخيل - بأه ولى من الأولياء كشف عنه الحجاب، وأصبح على علم بالباطن وجعله مستشاراً للأمير بيبرس يقوم منه مقام العقل واليد جميعاً، يبين لنا رغبة هؤلاء العامة المكبوتة في الاشتراك في الحكم، وقدرتهم عليه، ومحاولتهم إصلاحه وعن الحوادث في السيرة الظاهرية يحدثنا عبد الحميد يونس رائد الأدب الشعبي - بالخصيصة الأولى التي نلمسها في هذه الحوادث فهي قريباً من الإمكانية وقلة العنصر الخرافي نسبياً في القسم الأول من السيرة، ثم يضيف أدب طبيعة السيرة .. وطبيعة الاستماع إليها إلى ما يشبه الأطناب في سرد حوادثها، وتحول هذا الأطناب إلى ما يشبه التكرار، نتيجة لاعتماد الرواة على الذاكرة من ناحية ولما يتطلبه أحداث التأثير في المستمعين، ومحاولة استهوائهم من ناحية أخرى.

ويقرر عبد الحميد يونس في وضوح ويقين إن السيرة عامية لحماً ودماً، والمعرب فيها إنما يرد على سبيل آية ذلك أن بعض النسخ المخطوطة قد احتفظت بالسلمات العامية التي يعدها الفصحاء خروجاً على قواعد الأعراب والأملأ، ويقول عبد الحميد يونس مؤكداً مرة أخرى عامية السيرة الظاهرية وأنها تنتمي - لحماً ودماً إلى الأدب الشعبي الذوق العامي يعجيب كثيراً بالبهرجة في كل شيء، ولذلك تبرجت السيرة، وهي غذاؤه الأدبي ونحن نعلم أن الأدب البليغ قد أصابه في أواخر العهد العباسي وماتلأه، من عوامل الانحطاط الشيء الكثير، فشاعت فيه القوالب على المعاني، وغلب التفاصيل على الفصاحة، وأسرف أدباء ذلك العصر في المحسنات، حتى

أدب وفد أصبحت الغاية لا الوسيلة..، وعن فن الإلقاء وما يتطلبه من نشر

وشعر ومواقف تمثيلية - يقول المؤلف: «السيرة بوصفها قصصا وتاريخا ذات طبيعة موضوعية .. ولكن فن الإلقاء قد ساعد على ما يشبه التمثيل، فنحن نرى فى تضاعيف السيرة الظاهرية المفاجأة والحوار والأخبار أو السرد.. وقد وجد أصحاب السيرة إن الشعر هو أصبح وسائل التعبير عن المناجاة، فارسلوه على السنة أبطالهم يظهرون فيه مكنونات نفوسهم ونجوى ضمائرهم، يتضرعون إلى الله أن يجعل لهم من بعد ضيقهم فرجاً، أو يشكون فيه الزمان، ويعبرون به عن الشوق والهيام».



فى بعض ليالى الشتاء تردد عبد الحميد يونس على إحدى المقاهى البلدية حيث استمع إلى السيرة الظاهرية وهو يحدثنا عن خبرة شخصية وشارك بناءه: «يعتمد القصص الشعبى على الشاعر أو المحدث وجمهور المستمعين إليه، ولعل أثر هؤلاء المستمعين فى القصص الشعبى أعظم من أثر النظارة فى الأدب المسرحى، فالتفاعل بين القصص - شاعرا أو محدثا - وبين جمهوره بالغ القوة، فهم يستطيعون حملته على الأطناب أو الإيجاز أو حتى على الحذف والتبديل فى نفس القصة.. رأينا كيف ينجذب هؤلاء المستمعون شيئا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره فى المحدث فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر..

وليس لهذا المحدث زى خاص، ومقعده على منصة غالية تجعله يشرف على مستمعينه، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق، ويسترسل فى حديثه وهو جالس، فإذا أراد إنشاد الشعر وقف واستعان عليه بالريابة (واحدة الوتر) ويصطنع المحدث شيئا من التمثيل فى بعض الأحيان، فيحاكى مختلف اللهجات ويقلد النبوى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم، ويقلد السادة والخدم والرجال والنساء والأطفال، ويثور ويهدأ تبعا لمقتضى الحال».

وفى ختام هذا التعريف بالسيرة الظاهرية وتحليلها يقول عبد الحميد يونس عن الدور الخطير الذى يلعبه الأدب الشعبى فى حياة الشعب وفى سلوكه الاجتماعى والإنسانى وبخاصة القصص الشعبى .. «يذهب بعض الباحثين إلى أن الملحمة والدرامة أو القصة.. والسيرة ضرب منه - إنما ينشأ صيحة من الشعب على الطغيان والظلم، وإنك مهما أجلت بصرك فلن تجد الملحمة الشعبية أو الدراسة قد نشأ إلا إذا احس الشعب نفسه وتهيا للنهوض، وكذلك الحال فى السيرة الظاهرية وغيرها من السير، التى فر فيها الشعب من حاضره البغيض، ورسم منقذه من الطغيان والظلم، ومخلصه من البدع والآفات واستعاض من حرمانه بدنيا الكنوز

والنفائس، وتخلص من عجزه بما أشاع فى أبطاله من القدرة المعجزة

على طى الأمان والمكان، ■

ذاكرة الكتابة

من تراث حدثوا الأدبي قصائد نظمها محمد كراع في المعتقل

د. أحمد القصير

وصدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٨ تحت عنوان "هديل اليمام وراء القضبان". وهو يضم مختارات من قصائد الشعراء الشيوعيين المصريين في السجون والمعتقلات فيما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٥. وقد أشار الشاعر سمير عبد الباقي إلى أنه لم يعثر على ديوان "أحلى حاجة" للشاعر محمد كراع الذي كان قد صدر في معتقل الواحات وكتب مقدمته فؤاد حداد. ولم يتضمن كتاب "هديل اليمام وراء القضبان" أي معلومات عن هذا الشاعر ولا عن شعره سوى عدة أبيات من قصيدة "أحلى حاجة" التي كانت عنوانا لديوانه الوحيد الذي لم يتم طبعه وإنما صدر منسوخا بخط اليد عن "دار الغد للنشر" التي أسستها حدثوا في معتقل الواحات بإشراف الفنان حسن فؤاد.

جاء اهتمامي بالشعر الذي أبدعه محمد كراع في المعتقل في إطار محاولة أقوم بها لتجميع التراث الأدبي والسياسي والفكري لحدثوا وإعداده للنشر. ويركز هذا المشروع على أمرين. وينصب الأمر الأول على نشر الأعمال التي لم يتم نشرها. ويتطلب ذلك بالطبع البحث عن تلك الأعمال وتجميعها. ويتمثل الأمر الثاني في إعادة نشر بعض

أعد الشاعر
سمير
عبد الباقي
كتابا هاما
عن الشعر
الذي أبدعه
الشيوعيون
في المعتقلات

أدب ونقد

الأعمال الرائدة لأبناء حدثو والتي لعبت دورا أساسيا في بث روح الانتماء للوطن وأسهمت في تشكيل الوجدان العام وأصبحت من مكونات الذاكرة الثقافية والوطنية.

ولد محمد كراع عام ١٩٣١ وتوفي في ١٩٨٨. وكان قد تخرج عام ١٩٥٢ من قسم الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة. وجرى القبض عليه في ١٩ يوليو ١٩٥٣ في إطار حملة ضد منظمة "الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني" التي تسمى اختصارا "حدثو". وقد بدأت تلك الحملة في منتصف يناير ١٩٥٣ بعد قرار مجلس ثورة يوليو بحل الأحزاب السياسية وإلغاء دستور ١٩٢٣. وتم ضم كراع بعد القبض عليه إلى قضية شيوعية كان بين المتهمين فيها الفنان والشاعر عبدالرحمن الخميسي ورسام الكاريكاتير زهدي. وهما من كوادر حدثو. وقد عمل محمد كراع قبل تخرجه من الجامعة موظفا بإدارة الحسابات بسلاح المهمات بوزارة الحربية. وخلال ١٩٥٦ - ١٩٥٨ عمل مترجما بصحيفة الجمهورية. وفي عام ١٩٥٩ تم اعتقاله ثانية. وبعد خروجه من المعتقل في ستينات القرن العشرين تم تعيينه مترجما بدار الكاتب العربي. ومن بين الكتب التي قام بترجمتها كتاب "الثورة السوداء". وصدر عام ١٩٦٨ عن دار الكاتب العربي، واشترك معه في ترجمة هذا الكتاب زميله محمد الأهواني.

في سياق عملية تجميع تراث حدثو تمكنت من الحصول على معظم القصائد التي نظمها محمد كراع في معتقل الواحات. وكان يحتفظ بها الصديق أحمد شحاته النشار الذي نتوجه له بالشكر الجزيل. كما نشكر الصديق الدكتور حازم رفاعي الذي ساعدني في البحث عن هذا الشعر وعرف بوجوده عند أحمد النشار. والقصائد مكتوبة بخط الشاعر الذي كتب أيضا تقديما موجزا لها تقول كلماته:

"هذه مجموعة من القصائد كتبتها في عامي ١٩٦١، ١٩٦٢ وراي أني الآن في عام

١٩٦٦

في حاجة إلى جديد غيرها. ومع ذلك فربما تبقى هي في طيات الذكرى كما بقي أو كما

مر بالأصح قرص الشمس الأصفر لساعة الغروب من تلك الأيام التي مضت". وسوف نقدم للقارئ ثلاث قصائد هي "أحلى حاجة" و"الشكل والمضمون" و"القتيل والحاوي والفيلسوف". ويلاحظ أن القصيدة الأولى والثالثة تشيران إلى شهدي عطية أحد القادة التاريخيين لحدثو الذي استشهد نتيجة التعذيب في ١٥ يونيو سنة ١٩٦٠

بمعتقل أوردي ليمان أبوزعبل. فقصيدة "أحلى حاجة" تضع اسم

شهدي ضمن أحلى حاجة في الوجود. وهي تعتبر أن "أحلى حاجة

أدب - نقد

الصبر مش عن قهر لكن عن صمود".

كما أن قصيدة "القتيل والحاوي والفيلسوف" التي تتسم بطابع ملحمي تقول عن شهدي:

روح لشهدي واسأله
إيه اللي صابه وحوّله
خلف رفاقه ومنزله
راكب سحابه شاغله قلب الملايين

ونود التنويه بأننا نعتزم نشر كل قصائد محمد كراع في ديوان خاص باسمه. وهي تضم قصائد طويلة هي "حارة درويش"، نظيرة"، "طيور الذكريات". ويعبر هذا الشعر، بشكل عام، عن نظرة فريدة للحارة أو الحياة الشعبية عامة وما يسودها من حياة وعلاقات. كما أنه يمزج ما يسود في الحياة بفكر سياسي فلسفي إنساني الطابع يؤرقه مستقبل البشر.

١

قصيدة "أحلى حاجة"

ايه يا بابا أحلى حاجة في الوجود
غير شبابي وصحتي
دول يبقوا هما ثروتي
بركه وجود
وغير حصاني ونزهتي
ضارب عياري وطلقتي
لآخر الحدود
وغير كتابي ومتعتي
وغير ذكرياتي وبهجتي
عهد وعهود

وغير مراتي وطفلتي
وغير رفاقي وصحبتي

أدب ونقد

صحبة ورود

غير بعد يا نهرنا

ما شاهدت مطلع فجرنا

قدمت ليلة فرحنا

الكرم والعنقود

ما تقول يا بابا أحلى حاجة في الوجود

xxx

أيام زمان

أيام ما كنا في الطفولة

كان بيروينا الحنان

فيه عذوبة وفيه سيولة

كانت حواديتنا جنان

فيها جن وفيها غولة

يوم بنخبط ع الجيران

ويوم بنسرق م الغيطان

ويوم بننقص من حمار

شايل حمولة

xxx

وأيام زمان

أيام ما كنا في البلوغ

كان بيروينا الإيمان

والكنيسة والأدان

كان قليل اللي يزوغ

دنيا فيها الكل فان

كل باطل

مش جديدة شمس يا اللي في البزوغ

ياما خطينا الزمان

يا ما خطينا المكان

أدب ونقد
يا ما حصلنا في نبوغ

والنهاردة
آدي ورده
في الجنينه لون وفارده
بلغت كل البلوغ
ما تقول يا بابا أحلى حاجة في الوجود

xxx

يا ست ورده
خليكي قاعدة
ولا تدبليش قبل الأوان
أنا راح أشمك
وانت برضه جوا كمك
واقعد في جنبك
وابدا أقول لك
أحلى حاجة في الزمان

xxx

أحلى حاجة لما حيطة
جنب حيطة
تحت سقف وفوق بلاطه
يلتقوا، يعلى البنا أركان

xxx

أحلى حاجة لما نرجع م الكفاح
فوق جبينا النصر في يمينا السلاح
في طريقنا الورد نوصل في الليالي والصباح
واجري ناحية صاحبتني
واحضن واضم في كرمتي
وفيت وعودي وثورتي
صافية بحوري والشطوط في أمان

xxx

أدب ونقد
أحلى حاجة الدمع سايل ع الخدود

من حبيبته راح حبيبها ولم يعود

xxx

أحلى حاجة الصبر مش عن قهر لكن عن صمود

أحلى حاجة الصبر مش للقبر لكن للنهود

شوف بزازها

آه عايزها

خمره طابت في قزازها

نارها من نار الجدود

xxx

أحلى حاجة يوم ما تعرف لك حدود

بين شقيقك بين صديقك بين وليفك اللي مايس في القدود

xxx

أحلى حاجة يوم أميركا تبقى دولة للسلام

بالمناجم بالمزاع بالمتاجر بالمصانع بالزحام

بالمعادن بالشواحن بالطواحن والمراعي والحمام

يوم ما كل الناس تروحها

تشم فيها ترد روحها

تنفرش فرشه وتحلى يا كلام

xxx

أحلى حاجة اسم لومومبا وشهدي والجزائر

أحلى حاجة اسم نكروما ويوري سهم طائر

أحلى حاجة نيكيتا وموديبو كيتا واسم ناصر

xxx

أحلى حاجة صحبه واحده

يا ست ورده

من جنينتك

ترضي بابا وترضي نينتك

دي حياتك دي نهايتك

أحلى حاجة في الوجود

أدب وفد

قصيدة "الشكل والمضمون"

بتيجي فيه أوقات يتوه الشكل في المضمون
 زي الليالي ما بات فيها قمر عرجون
 زي الصباح ما غات نور فجر كان مدفون
 زي الحدود ما القدم يخطي حزين محزون
 وتاني قدم ثابت وكله شجون

x

قول لي زعيم ثورتك
 ازاي بنى خطتك
 بالشكل أم مضمون
 هي رسوم في خيال
 ولا نفوذ المال زال ما بقي له حصون
 لو قلت رسم خيال
 يبقى جهلت الحال
 لو قلت بالمضمون
 ليه كلنا في سجون
 برضه كلامك عال فيه النغم موزون

x

دا وقت فيه اختلط الشكل بالمضمون
 زي الليالي ما ظهر فيها القمر عرجون
 زي الصباح ما انتظر والفجر كان مدفون
 زي الحدود ما خطر فوقها القدم محزون
 وجنبه تاني قدم ثابت وكله شجون

x

أدب ونقد
 زي الكهارب نوى طاقة وليها وزن

وزمان قالوا لنا النوى طاقة ما ليها وزن
دلوقت هتك الستر الشكل والمضمون

x

زي الغيطان ما ارتوت بإيد فلاح
والزرع خضر قلت يا فتاح
مع إن زرعك مرتوي بجراح
والخضرة ناضرة من مهج وعيون

x

قل لي زعيم ثورتك
إزاي بنى خطتك
بالشكل أم مضمون
هي رسوم في خيال
ولا نفوذ المال زال ما بقى له حصون
لو قلت رسم خيال
تبقى جهلت الحال
لو قلت بالمضمون
يمكن تفك سجون
والشكل يبقى قال أنا بقيت مضمون

xxxxxx

٣

قصيدة "القتيل والحاوي والفيلسوف"

فيه قتيل مرمي ومكفي عند زاوية في الطريق
دم سايح ما في جنبه إيد تواسي أوريقيق
واللي رايح واللي جاي
ما هو عارف هو ميت واللا حي
واللا صابه ونابه ضيق

أدب ونقد
xxx

النهاية...

قبل ما تشيله الملايه
كان قصاده فيه حوايه
م السمايل والصبايا
حين بتوسع حين تضيق

x

واحدة قالت يا ضنايا
آدي آخرة اللي يهتف واللي يخلص والجري
اللي ينصب في مدافعة
واللي يحشد في مجامعة
واللي ينزل للطريق

x

واحدة غيرها
جا في ضميرها
أنه جاني مش برئ
جات نهايته في جنايته
وانه يمكن كان مقاطع طريق

x

رد واحد م السمايل رد هائل
جاي في باله الدم رى
قال لا مقتول ولا قاتل
دا رماه النيل غريق
يا اللا بينا نروح نادينا
الله يغفر للمسيئة والمسئ

x

والسمايل قاموا سامر في اللي حاصل واللي داير
والودان أحيان تطيق

قال وجيه الرأي فيهم
أدب ونقد الجريمة أصلها الذل العتيق

اللي ضارب في الجدار ضرب فرقلة ونار
إيشي طالب حكم تار
وايشي طائقه... طائقه... طائقه بالنهار
وايشي خانه أهل بيته والصديق

×

والحديث دابر ما بينهم
فضوا بالهم نسيوا كونهم
صحيوا ع الحاوي بيضرب في النفير
لم خلق من اللي فاتوا
قال عجابه ومعجزاته
ودا إيه آه خد وهاته
ضحكوا لما الخلق ماتوا
الصغير والكبير

×

النهاية

قبل توته.. توته.. توته في الدوايه
قام شويته من الرزايا
قالوا يا حاوي يا أمير
ايه علامات الدجاجة
الي بيضها في زجاجة
من قزايرك تؤمره يفقس يطير
واللي طالع من شفايفك
واحد واحد الكل شايضك
مناديلك ولطايفك جوا بطنك شئ كثير
وصديقك اللي بل ريقك
جوا كيسك
قلت جالا جالا جالا طرت يا تعبان مكير

×

أدب ونقد التعيس الحاوي وقف

لم حاجاته وصنّف
والزحام فضئى وصفصف
كل حاوي يبلتقي نفس المصير

x

عدّ ماله وشال عزاله
قال كفاية يا واد علينا
خلاص تعبنا خلاص شقيننا
يبقى بكره بنور نبيننا
هو يشفع والمجير

x

قام لبكره ميت مؤذن
والديوكه صيحت مليون آدان
والجاموسة رايحه تشرب
من طباعها تمشي تزرب
جنبها عيل جعان
والصبايا البيض تصبح
والنهود والفخد لّوح
والعبير الحلو فوّح
ع السواقى والشوارع والغيطان

x

والمدينه بتطفي نورها
طالعه طالعه ما أحلى نورها
شمس شموسه بلون البرتقان
وأدي عامل زوجته حامل فوق سميره وابنه كامل
لستّه نازل ع السلالم
تنّه راجع قال نسيتها يا أم كامل
أدي بوسه بوسه بوسه وواحد باصته من الجيران

x

أدب ونقد
والجرايد الجرايد.. اللي بانى واللي هادد

واللي فاتح واللي سادد
وآدي روسيا وشغل الامريكان
فيه عصابه للصهاينه
قايمه دوله لسه كاينه
يا عرب.. صبثوا اللهب
فوق اللي خان واللي اغتصب
يرجع وطننا اللي اتسلب فيه الأمان
والدمار.. اللي جاي ويأ الغبار
ذره فيها الموت ونار
شربره .. لأ ما عادش الشربره
دا الشعوب صارت في جرّه
تسلمي يا اللي انت جرّه
شمعوكي وحمّلكي ما في مهرب أو ضمان

xxx

النهايه

يا منادي ع القرايه
يا اللي أسطى في الدعاية
جا شاويش قال قوم معايا
دا كلامك خدتعالى
ولأ شفته في مقاله
دا انت ضدك قوانين

x

جابوا صاحب المقال
بعد جهد قيل وقال
قالوا طيب كل شئ يحصل تلاقي له معادل
إيه يعادل في لينين
هزراسه وداس مداسه

زحزح الكرسي اللي تحته واللي حاسه
أد-وقف قال ما يعادل في دا معضل إلا عيسى المخلص والأمين

x

قالوا تعرف مسيو داج الهمرشولدي

اللي يعني بالأوري واللاوندي

غصن زيتونه وجندي

يحرس السلم وأمين

خان لومومبا جوا غابه

جاب عصابه

قتلت باتريس لومومبا والصحابه

واندفن ما له كفن غير المداره والأنين

x

روح لشهدي واسأله

إيه اللي صابه وحوّله

خلف رفاقه ومنزله

راكب سحابه شاغله قلب الملايين

x

كل شئ يحصل نلاقي له مقابل أو معادلّ دا صحيح

والحكيم قال دا التعادل من مبادئي

والحكيم راجل صريح

بس اسمع هي ايدك جوه مايه زي ايدك جوا راكيه يا فصيح

وانهو كتكوت من فراخنا

قبل نقرة قشرته تلقاه يصيح

x

البلد عاوزه جلد طالبه عمل ناشده قبل

شبع فحيح

يا اللي حافظ شعر حافظ

قال بلدنا واقفه موقف مش مريح

والآراء عمّاله تعتر

واللي يعتر رايه يردي ويطيح

xxxxx

أدب ونقد

خلطة فوزية... والبحث عن سعادة !

محمود الخيطاني

لنفترض دخولنا أحد الأفلام التي بذل فيها مخرج متميز الكثير من الجهد، ومن ثم استطاع سلبنا ارتباطنا الوثيق بالواقع الحقيقي المعاش لنسقط معه في عالمه الخاص الذي يقدمه ناسجا إياه بشيء غير قليل من الشاعرية مما يؤدي إلى أن نصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا العالم الفيلمي، إلا يعني هذا أن ذلك المخرج قد نجح أيما نجاح في إيصال الرسالة الفيلمية التي يقدمها؟

ولنفترض أننا عشنا قرابة الساعتين في عالم آخر غير الذي نعيشه مصدقين إياه، متوحدين مع الممثلين الذين يقدمون مثل هذا العالم حتى نكأن الفيلم هو الواقع بينما الواقع الحقيقي قد تحول إلى ما يشبه الخيال أو الماضي المنبت الصلة بالحاضر، إلا يكون هذا دليلاً على قدرة المخرج في إدارة فريق عمله من ممثلين وسيناريست وموسيقي ومونتير وغيرهم، مما يعني أنه قد حقق قدراً غير هين من النجاح؟

إذن فلنفترض افتراضاً آخر، ماذا لو حدث معنا ما سبق افتراضه ثم لم تلبث تلك الجملة القاسية في لفظها، الخاوية في معناها- هوه أصلاً فيلم مألوش قصة.. إيه يعني واحدة اتجوزت خمسة ١٩- أقول ماذا لو اصطدمت تلك الجملة- الخائبة- العاصفة بأذاننا حتى تكاد أن تفجر طبليتها، ومن ثم تخرجنا من حالة التوحد التي مازلنا نعيش طيفها الجميل إلى عالم آخر أكثر قسوة وصدمة وفجاجة من العالم الذي رأيناه على الشاشة- ولكن بشكل شاعري-، ألا يعني ذلك وجود أزمة تلقى سينمائي خطيرة لا بد من تأملها ومن ثم معرفة السبب في نموها وإلى أين من الممكن أن تصل؟

عل تلك الأزمة- إشكالية التلقى السينمائي- قد استطاعت أن تفرض نفسها منذ فترة ليست بالقريبة على الواقع السينمائي المصري، لكننا لم ننتبه لخطورتها إلا في الآونة الأخيرة حينما حاول بعض المخرجين الجادين انجاز العديد من التجارب السينمائية الجادة، ومن ثم لم يستطع الجمهور التكيف معها أو التأثر بها؛ فمنيت مثل تلك التجارب بالفشل الذريع نتيجة عدم قدرة الجمهور- الهدف الأول في صناعة السينما- على استساغتها.

(هوه أصلاً

فيلم مألوش

قصة.. إيه

يعني واحدة

اتجوزت

خمسة ١٩).

أدب ونقد

وبالتالى رأينا العديد من الأفلام مثل "عرق البلح" للراحل "رضوان الكاشف" ١٩٩٩، "أرض الخوف" للمخرج "داود عبد السيد" ٢٠٠٠، "رشة جريئة" للمخرج "سعيد حامد" ٢٠٠١، "جنينة الأسماك" للمخرج "يسرى نصر الله" ٢٠٠٨، "باب الشمس" للمخرج "يسرى نصر الله" ٢٠٠٥، "الدرجة الثالثة" للمخرج "شريف عرفة" ١٩٨٨، "سملك لبن تمر هندي" للمخرج "رافت الميهي" ١٩٨٨، وغيرها الكثير من الأفلام تلاقى قدرا لا بأس به من الفشل الجماهيري نتيجة إغراض الجمهور- العاجز عن استساغتها- وبالتالي رُفعت سريعا من دور العرض ولم تأخذ فرصتها فى إثبات جودها السينمائية.

بل إن الأمر يذكرنى بعبارة أخرى أكثر قسوة أطلقها أحد المشاهدين منذ سنوات- عام ٢٠٠٠- حينما عرض فيلم "أرض الخوف" للمخرج "داود عبد السيد" تقول (أحمد زكى خدعنا وقدم لنا فيلم فالتصو)، كما سمعتها مرة أخرى- عام ٢٠٠٠- عند عرض فيلم "جنة الشياطين" للمخرج "أسامة فوزى" فهتف أحدهم (ضاعت فلوسنا ع الفاضى، عايزين فلوسنا)!

علّ مثل هذه الأقوال الاستنكارية المعارضة حينما تطلق من قبل الجمهور على أحد الأفلام المهمة لا بد أن تثير داخلنا عاصفة من القلق ومن ثم الاهتمام والتفكير، وبالتالي التفرغ التام لمحاولة تأمل الأسباب التى أدت إلى ذلك، وإلى أين من الممكن أن ينتهى بها المطاف؛ لأنها دليل ومؤشر شديد الخطورة على موت التجارب السينمائية الجادة، وكل ما هو فنى فى مقابل فيضان من التجارب "اللاسينمائية" التجارية المفرغة المضمون والقيمة، ومن هنا لا بد أن نتساءل أيضا (لم تستمر هذه التجارب اللاسينمائية المتهافئة فنيا، فى حين تموت أمامها الكثير من التجارب الجادة؟).

ربما كانت مثل هذه التساؤلات وغيرها الكثير هى شغلى الشاغل- التى أخرجتنى من حالة الانسجام الفيلمية التى أعيشها- حينما صدمت مثل هذه العبارة أذنى؛ كى أصل إلى حالة أخرى- مغايرة- من القلق الدائم نتيجة العجز عن التلقى السينمائى الذى بات عليه جل جمهور السينما الآن- إن لم يكن جميعه-.

مما لا شك فيه أن السينما هى الانعكاس الطبقي لحركة المجتمع حولنا؛ وبالتالي تصبح هى المرآة التى يرى فيها المجتمع صورته- سواء كانت شائبة أو مثلى- إلا أن التحولات الاجتماعية الخطيرة الحادثة فى أواخر القرن الماضى، من الانفتاح على ثقافات أخرى مغايرة دون القدرة على هضمها وتمثلها جيدا، واجتياح الاسلام السعودى- الوهابى- بشكله السلفى القاسى- الملائم لبيئته الصحراوية-، والانهيئات السياسية والاقتصادية المتتالية التى جعلت المواطن المصرى على وجه الخصوص يعيش فى حالة دائمة من القنوط واللامبالاه، والسخرية واللامعنى، وصولا إلى الأزمة الاقتصادية العالمية الراهنة، كل هذه الظروف وغيرها قد أدت إلى وجود مشاهد غير قادر على الاهتمام بتثقيف نفسه أو حتى الاهتمام بالتفكير فيما يدور حوله؛ ومن هنا أضحت حالة اللامبالاه هى المسيطرة على الجميع، وأصبح النموذج الذى يتم الاحتذاء به من قبل الكثيرين من الشباب- جمهور السينما الحقيقى والفعلى- هو نموذج الفهلوى القادر على فعل أى شئ بلا هدف أو منطق نتيجة التكريس لمثل هذا النموذج من خلال العديد من صنّاع السينما؛ ومن ثم رأينا "اللمبى" للمخرج- مع تحفظنا على كلمة مخرج- "وائل إحسان" ٢٠٠٢، "عبود على الحدود" للمخرج "شريف عرفة" ١٩٩٩، "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" للمخرج "سعيد حامد" ١٩٩٨، "عليا الطرب بالـ٣" للمخرج- مع الاعتذار لهذا الوصف- "أحمد البدرى" ٢٠٠٧، وغيرها الكثير من النماذج التى يسيطر عليها نظام الاستكتشات فى الكتابة ولعبة القص واللصق التى تُمارس بلا أى معنى، وبالتالي رأينا العديد من الشخصيات التى يسيطر عليها البله المنغولى ومشاكل النطق والجهل وكأنها هى الحل المنطقى والسحري ومن ثم النموذج الذى لا بد أن يحتذى به الشباب؛ ونتيجة لأن بعض صنّاع السينما- من المتكسبين والتجار-

أدب ونقد

انساقوا خلف هذه النماذج التى ابتدعها بعض كتاب السيناريو- مثل "أحمد عبد الله وشركاه-،
والتى أقبل عليها شريحة عريضة من شباب جمهور السينما؛ فلقد باتت القاعدة المنطقية هى
أن الجمهور لا يرغب إلا فى الضحك على ما يراه من هراءات، وبالتالي فتقديم سينما جادة
يرى فيها آلامه ومشاكله وأحلامه وآماله لابد ستصيبه بالاكنتاب ومن ثم الاعراض عن مثل
هذه السينما.

ولكن لماذا تقبل جمهور السينما تجربة مثل "المومياء" للمخرج "شادى عبد السلام" ١٩٦٩
فيما سبق فى حين أنه غير قادر على استساغة أفلام أخرى أكثر بساطة منه اليوم مثل "أرض
الخوف" على سبيل المثال؟

ربما كان السبب فى ذلك المحاولات المستمرة من قبل بعض الدخلاء على صناعة السينما
من منتجين وكتاب سيناريو- بالصدفة- ومخرجين وغيرهم منذ فترة طويلة- ثمانينيات القرن
الماضى- تلك المحاولات الهادفة إلى خلق جيل مُهرمن/مُخلق من رواد السينما الذى لا
يستطيع سوى ما هو فاسد ويتلاءم مع أذواقهم-صناع السينما- التى نشأت على فكرة التجارة
وغيرها من المهن التى كان يمتنعها هؤلاء قبل الدخول إلى عالم صناعة السينما، ومن ثم رأينا
التاجر الذى تحول إلى منتج سينمائى قد أتى ومعه آلياته الخاصة بالتجارة وليس السوق
السينمائى المصرى وصناعته، ومثله فى ذلك الجزائر والحداد وغيرهم من أصحاب المهن
الأخرى التى أفسدت تلك الصناعة ومن ثم فرضت آلياتها على الجمهور الذى استجاب لها مع
طول فترة اللاحاح المتواصل عليه مما أدى إلى إفساد ذوقه، وهنا كانت النتيجة المنطقية أن
الجمهور (أدمن هذا البرسيم الذى يُقدم له)- على حد قول "رافت الميهى"- وبالتالى لفظ كل
ما هو جاد وجيد؛ وصار من الصعب إعادة تشكيله سينمائيا وفنيا مرة أخرى إلا بالعديد من
التجارب السينمائية الجادة التى هى فى حاجة للكثير من الوقت والجهد كي تؤتى ثمارها
المرجوة.

ولكن هل ساهم نقاد السينما فى صناعة هذا الذوق الفنى الفاسد أم أنهم وقفوا موقف
المتفرج؟

أظن أن مثل هذا التساؤل كان لابد أن يطرح نفسه على كل من يتأمل هذا الأمر؛ لأنه إذا
كان النقد السينمائى ذا وظيفة ما- وبالتالى يخرج من دائرة الرفاهية- فلا بد أن يوجه مثل
هذا الجمهور ويساعده فى تشكيل ذوقه السينمائى، بل وينتشله من مستنقع "اللمبى" وغيره
إلى الفن الحقيقى الذى يساعده فى تشكيل ثقافته أو على الأقل الاستمتاع بسينما جيدة
وحقيقية.

نقول إن نقاد السينما- على فرضية تواجدهم- كان لهم نصيب غير قليل فى انهيار الذوق
السينمائى المصرى ومن ثم فلقد اشتركوا مع صناع السينما الذين تحدثنا عنهم أنفا فى
جريمة تشكيل هذا الذوق الهابط، إما بالوقوف على الحياد- موقف المتفرج- خشية أن يلومهم
لائم، أو نتيجة للمجاملات والصدقات الخاصة، أو خوفا على مصالحهم مع بعض صناع
السينما، وصولا إلى الآفة الكبرى وهى التجزؤ ومن ثم عدم القدرة على فهم ماهية النقد
السينمائى الذى بات مفهومه- عند الكثيرين من الصحفيين وغيرهم من أدعياء النقد- هو
تلخيص محتوى الفيلم السينمائى وعرض قصته؛ وبالتالى ينأى عن الناقد قدير العين لأنه
كتب نقدا/تلخيصا لم يسبقه إليه ناقد، وهنا لابد أن تكون النتيجة المنطقية لدى المتلقى-
قارئا كان أو مشاهدا- الإعراض عن هذه الكتابة التى لن تعنى له شيئا، فى حين أن النقد
الذى يعرض الفيلم محللا إياه من حيث جمالياته وآليات صناعته وأدواته وعناصره الفنية من
مونتاج وتصوير وإخراج وسيناريو وغيره- كقصة الفيلم إذا كانت ملتبسة- وما إلى ذلك، نقول
أن هذا النقد لابد سيتيح للمتلقى القدرة على إثراء ثقافته السينمائية

والقدرة على فهم الفيلم وبالتالى استساغة الكثير من التجارب السينمائية
الجادة والمختلفة.

أدب ونقد

ومن هذا المنطلق كان من الطبيعي سماع من يقول مثل هذه العبارة؛ لعدم قدرته على التواصل مع العالم الفيلمي الذي قدمه لنا المخرج "مجدى أحمد على" بالتعاون مع السيناريست "هناء عطية" فى أولى تجاربها للكتابة السينمائية، ذلك العالم الذى اقترب بشكل شفيف- أقرب إلى الشاعرية المحبة المتصوفة- من عالم الفقراء والبسطاء؛ فقدم لنا تلك الخلطة السحرية- خلطة فوزية- التى أعطتنا الحل لمقاومة الحياة ومن ثم نتمكن من القدرة على التعايش مع أسوأ ظروفنا الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بنا بحثا عن سعادة- أية سعادة- كى نستطيع الاستمرار قدما فى الحياة بدلا من الوقوع فى براثن القنوط والاعراض عنها، إما بالحياة فى عالم آخر متخيل، أو بالثورة عليها ورفض كل ما يحيط بنا متبنين العنف كأسلوب للحياة للرد على قسوتها.

ومن هنا رأينا "فوزية" (إلهام شاهين) يقدمها لنا المخرج "مجدى أحمد على" فى مشاهد ما قبل التيتترات avant titre باعتبارها امرأة مزوجة، تطلب الطلاق من "عبد العزيز" (لطفي لبيب)- زوجها الأول- نظرا لعودته يوميا سكرانا، غير قادر على تحمل المسئولية، يلي هذا المشهد مباشرة مشهدا آخر يشب فيه حريق فى بيت "فوزية" ويقوم رجل المطافئ "خلف" (حجاج عبد العظيم) بانقاذها هى وولدها؛ ومن ثم تطلب منه الزواج كى يليه مشهد طلب الطلاق منه مباشرة، ثم مشهد ثالث تقابل فيه "طلبه" (مجدى فكرى) بائع السمك الذى يسر إليها بوحدته وانقطاعه عن أهله وعدم وجود أحد له فى الدنيا؛ فتطلب منه الزواج كى يليه مشهد طلب الطلاق كالعادة، ثم مشهد "سيد" (عزت أبو عوف) السباك الذى يحاول إصلاح ما تلف لديها من (حنفيات) وإسراره لها بشيء من حياته ومدى عشقه للسينما حتى أنه يحمل معه دوما صورة شخصية (لرشدى أباطة) موقعة بخط يده منذ عهد بعيد وبالتالى نراها تتزوجه كى يليه مشهد طلب الطلاق نظرا لأنه (نص نص)- إشارة إلى قدرته الجنسية- كل هذه الزيجات يقدمها لنا المخرج "مجدى أحمد على" فى مشاهد سريعة جدا ومختصرة- بعيدا عن الرطربة والمط- يساعده فى ذلك مونتاج المونتير "أحمد داوود" لنعرف من خلالها كون "فوزية" امرأة مزوجة ولكن دون تقديم سبب واضح أو مقنع لهذا التنوع فى الزيجات، ثم لا تلبث تيتترات الفيلم فى النزول كى يصدرها المخرج بتلك الأبيات الدالة من قصيدة (الغريق) للشاعر "فؤاد قاعود":

العشق زين بس الهموم سبابة

والشوف حديد بس الغيوم خناقة

والانتظار للوعد نار حراقة

ولعل تصدير المخرج "مجدى أحمد على" تيتراته بمثل هذه الأبيات لهو خير دليل على احتوائها قدر غير هين من مضمون وفلسفة فيلمه وكأنه يقول لنا (تلك هى مفاتيح شفرة هذا العالم الفيلمي) الذى نرى فيه "فوزية" (إلهام شاهين) تلك المرأة الفقيرة التى تعيش على الكفاف فى إحدى القرى الصغيرة التى امتدت لها يد العمران العشوائى أسفل الطريق الدائرى على مشارف القاهرة، ولذلك لم يكن غريبا حينما رأينا الكاميرا تستعرض منذ بداية الفيلم البيوت البسيطة المبنية بالطوب الأحمر، المتجاورة وكأنها تتساند على بعضها البعض- تماما مثل سكانها البسطاء- وكم أبدع "مجدى أحمد على" متعاوننا مع مدير التصوير "نانسى عبد الفتاح" فى لقطاتها الشاملة full shot التى استعرضت من خلال الكاميرا تلك البيوت غير المنتظمة، شديدة العشوائية وسط الأراضى الزراعية الخضراء، كى تدخل بنا العديد من الحوارى الضيقة مصورة لنا حياة الكثيرين من البسطاء، ثم لا تلبث أن تنتقل بنا إلى النسوة اللاتى يغسلن ثيابهن وأدوات مطابخهن فى مياه النيل بشكل فيه من الواقعية والبساطة مالا يقل عن الواقع كثيرا، نقول إن إبداع "مجدى أحمد على" فى هذه اللقطات الانسيابية قد تمثل فى مروره على هذه البيوت بشكل فيه من الحميمية والشاعرية والحب مالا يقل كثيرا عن كاميرا المخرج الراحل "عاطف الطيب"

أدب ونقد

الذى كان من أكثر مخرجينا تعاطفا ومشاركة وجدانية مع هؤلاء البسطاء، وبالتالي جعلنا نتعاطف معهم ونشعر بالحب تجاههم أكثر من محاولة تجاهلهم أو الاستياء من أسلوب حياتهم؛ ولذلك أعاد إلى ذاكرتنا السينمائية سينما بديعة تحمل هموم الآخرين مثل تلك التى قدمها لنا "عاطف الطيب" ببساطة افتقدناها منذ رحيله.

وهنا نعرف أن "فوزية" (إلهام شاهين) تعيل أولادها الأربعة- من الزيجات الأربعة السابقة- من المال القليل الذى تتكسبه من صنع المربى وبيعها لأهل قريتها من البسطاء؛ بل ونعرف أنها باتت على علاقة صداقة اقرب إلى الأخوة مع أزواجها السابقين الذين يأتون لزيارتها والاهتمام بها وبأولادهم كل أسبوع لتكون جلسة بها من المشاعر الفياضة والصداقة والأخوة الكثير؛ ولذلك نراها تُعد لكل منهم ما يحبه من أنواع الطعام كل أسبوع.

ولكن هل ثمة من يذكر قول المخرج الراحل "رضوان الكاشف" الذى كان يحرص دائما على ترديده- نحن نقدم سينما لها قلب-؟ تلك السينما التى كانت تضع نصب أعينها الانسان فى جوهره الحقيقى؟

لعلها هى تماما تلك السينما التى نلاحظها دوما عند المخرج "مجدى أحمد على" الذى يصير على تقديم موضوعه الأثير لديه منذ بدايته فى فيلم "يا دنيا يا غرامى" ١٩٩٦، والاهتمام بالمشاعر الجميلة ومن ثم القدرة على الحياة وسط الفقر المدقع وقسوة الحياة وظروفها وضغوطها؛ ولهذا نرى أن جميع شخصيات الفيلم لم تخرج عن مأزق الحاجة إلى الأنيس أو الحنان والاهتمام من قبل الآخرين؛ ولعل هذا أيضا هو الدافع الرئيس والأساسى الذى من أجله تزوجت "فوزية" (إلهام شاهين) زيجاتها الخمس؛ فهى ليست كما قد يبدو للمتفرج امرأة قادرة على اتخاذ القرار وبالتالي فهى مألقة لإرادتها الحرة ولذلك فهى التى تختار أزواجها بملء إرادتها؛ لأننا إذا ما توصلنا إلى هذا الفهم نكون غير قادرين على فهم المحتوى الفيلمي نتيجة قصور فى التلقى أو لفشل المخرج فى إيصال رسالته لنا، بل هى فى حقيقة الأمر امرأة هشة أمام شعورها بالوحدة وعدم وجود من يهتم بها ويدفق عليها مشاعره، ولعل الدليل على ذلك أننا نراها حينما يعطيها "حوده" (فتحي عبد الوهاب)- السائق الذى أوصلها إلى المقابر كى تدفن زوجها السابق "سيد" (عزت أبو عوف)- نقول أنه حينما يعطيها باقة من الورود تميل عليه طالبة منه الزواج غير مصدقة أنه قد اهتم بها إلى هذه الدرجة.

إذن فهى امرأة تقع متهدجة لأية لفتة اهتمام أو حنان؛ وبالتالي نراها فى مشهد آخر تدلل على ذلك حينما تخبر جارتها "وداد" (نجوى فؤاد) أنها قد تيتمت مبكرا وكيف أن أمها قاسية عليها ولا تسأل عنها أو تزورها بالاضافة إلى كونها بخيلة مما عمق داخلها الشعور بالوحدة والحاجة إلى الآخر الذى يحنو عليها ويهتم بها.

ومن هنا يتضح لنا أنها امرأة تحاول البحث عن السعادة مع أى انسان يحاول أن يبدي لها شيئا من الاهتمام، ولذلك أيضا حينما جاءت صديقتها "نوسة" (غادة عبد الرزاق) لتقول لها (أنا جيت لك يا اختى عشان أواسيكى.. سيبى هولى) طالبة منها أن تشاركها فى "حوده" (فتحي عبد الوهاب)- زوج فوزية- بالزواج منه معها، نراها- فوزية- تنتفض لتقول لها (إلا حوده.. دا ساعات أصحى من النوم فيقوم ويقول لى عايزة ميه يا فوزية؟) لعل مثل هذه الاسقاطات خير دليل على كونها تبحث عمن يهتم بها ويؤانسها كى يكسبها بعضا من السعادة المفقدة.

بل نلاحظ أن جميع الشخصيات تفتقد لمثل هذا الشعور بالأمان والحب وبالتالي فهى تعيش دائما فى حالة خوف قلق، ولذلك نرى "وداد" (نجوى فؤاد) الراقصة السابقة التى اعتزلت الرقص لكبر عمرها تبيع كل ما تمتلكه كى تشتري لنفسها مدفنا (طرية) ومن ثم تهتم بترتيبه وتجميله، وحينما تندesh "فوزية" مما فعلته تقول لها (دى النومه المريحة) كما نراها تشتري تليفونا محمولا كى تحادث به/تستأنس "بإمام" البقال،

والفتقد هو الآخر للشعور بالأنسة؛ ولذلك نراه حينما يعلم بموت "وداد" (نجوى فؤاد) يطلب هاتفها لا لشيء إلا لكى يستأنس بسماع دقات

أدب ونقد

هاتفها، كذلك نرى "وداد" (نجوى فؤاد) حينما راحت فى سبات طويل وحاولت "فوزية" (إلهام شاهين) ايضاؤها بوضع يدها على صدرها نرى "وداد" تفتح عينيها لتمسك بيد "فوزية" المنسحبة من على صدرها قائلة لها) سيبى إيدك، كان نفسى من زمان حد يطبطب لى على الحتة دى).

مثل هذه الرغبة فى الشعور بالأمان والهروب من الفقر والبؤس المحيط بهم نراها كذلك عند والدة "فوزية" - عايدة عبد العزيز- التى تبرر لابنتها أنها غير قاسية أو بخيلة لكنها تبحث عن رجل كى يكون لها سنداً وإذا لم يكن هناك رجل فالمال هو السند ولذلك تقول (الذهب فى أيديا أمان زى الراجل بالظبط)، هذا البؤس فى الافتقار للمشاعر الجميلة نراه أيضا عند "نوسة" (غادة عبد الرازق) الراغبة فى رجل، أى رجل، المهم أن تتزوجه، ليس لمجرد أنها تخشى العنوسة، وليس لمجرد رغبتها الجنسية الملتهبة؛ ولكن لأنها راغبة فى الشعور بالدفع والاحتواء والأمان؛ فنراها تقول "لفوزية" حينما تتزوج (عرفت ان فيه حاجات أهم من البوس). ولعلنا نلاحظ مثل هذا الشعور القاتل لدى "حودة" (فتحى عبد الوهاب) الشاعر دوما بالوحدة لأن شقيقته "ليلى" (هالة صدقى) منفصلة بدورها عن العالم غير شاعرة أو مهتمة به؛ وبالتالي فليس له من أنيس سوى "فوزية" (إلهام شاهين) التى تزوجها كى تصبح هى محور حياته.

ولذلك لاحظنا أن جميع هذه الشخصيات تتوصل إلى الخلطة السحرية التى توصلت إليها "فوزية"، ألا وهى الاهتمام ببعضهم البعض لمحاولة إكساب كل منهم السعادة للآخر، ولعلهم جميعا بلا "فوزية" ما استطاعوا التوصل إلى هذه الوصفة أو الخلطة السحرية فى الحياة؛ حيث نراها دائمة الاهتمام بالآخرين، قادرة على تحمل همومهم جميعا من أجل إكساب السعادة لهم ولها أيضا؛ فهى تهتم بأزواجها السابقين ومشاكلهم، كما نراها دائمة الاهتمام "بوداد" جارتها الراقصة السابقة، كذلك "نوسة" صديقتها الراغبة فى الزواج ومن ثم انتقلت إليهم تلك العدوى السحرية فى القدرة على الحياة وسط الموت الدائم الذى يهاجمهم وسط هذا الفقر المادى، والفقر فى المشاعر.

هذا الموت الذى يصير اصرارا عمديا على مهاجمتهم وسرقة أية سعادة قد يستطيعون اقتناصها- وكأنه قد تكاتف مع المجتمع المحيط بهم وسياسات الدولة وظروفهم الصعبة لقهرهم- فيهاجم "سيد" (عزت أبو عوف) فى ليلة زفافه على "نوسة" (غادة عبد الرازق) ومن ثم يصاب بطلق نارى ليقع قتيلا.

ولكم أبداع المخرج "مجدى أحمد على" فى نقل هذا المشهد بعدما جعلنا نعيش صخب ليلة زفافه وضجيج أصوات مكبرات الصوت والطلقات النارية مع مشاهد تدخين الحشيش واحتساء البيرة ثم فجأة يصيبه الطلق النارى لیسود المشهد صمت مطبق قاس حتى أنى شعرت بطنين الصمت يطبق على سمعى، كما نرى الموت المصر على مهاجمتهم مرة أخرى فى ليلة زفاف "نوسة" (غادة عبد الرازق) الثانية حينما ينتحى الأطفال ومنهم (على) الابن الأكبر "لفوزية" والأقرب إلى قلبها- ربما لأنه معاق فى قدمه- أقول ينتحى الأطفال أحد الأركان كى يشربوا البيرة فى غيبة من أهلهم وهنا يحاول الأطفال تحفيز "على" على شرب البيرة بأنه إذا شرب الزجاجة كاملة فسوف يدفعونه بكرسيه المتحرك، ولأنه يشعر بالرغبة فى الطيران يفعل ما يطلبونه منه ومن ثم يبدأون فى دفعه بسرعة كبيرة وقوة كى ترتفع القدرة الإبداعية لدى "مجدى أحمد على" أيما إبداع فى تصوير هذا المشهد حينما نرى الطفل- على- بينما الأطفال يتدافعونه بقوة لنشاهده من خلال الكاميرا يرى نفسه وكأنه طائر خفيف فى الفضاء تصاحبه ألوان الطيف وكأنه يسمو فوق الجميع؛ فيرى من خلال طيرانه العرس والأراضى الزراعية والبيوت والجميع، كل ذلك من خلال تقنية العرض البطئ slow motion مع انتقال الكاميرا تارة على مشهد طيرانه وتارة أخرى على مشهد أمه و"جودة" اللذين يرقصان على خشبة المسرح كى تاتى

أدب وفن

إحدى السيارات صادمة إياه لتعيدنا مرة أخرى إلى أرض الواقع البائس بعيدا عن المشهد الحلمى، وليكون الموت هو سيد الموقف دائما.

ولذلك رأينا (إلهام شاهين) فى موقف معبر صادق تخرج بمحاذاة الطريق الدائرى مخاطبة الله (الواد متصاب... سيبهولى.. تاخده منى ليه؟ ليه؟ .. إيه حكمتك؟.. إيه حكمتك؟).

نقول إن كل هذا الفقر الذى أدى إلى معيشتهم على الكفاف وسط البيوت العشوائية المبنية بالطوب الأحمر والمسقوفة بالأخشاب- نتيجة لأنهم على علم تام بأن الحكومة قد تطردهم وتهدم لهم بيوتهم فى أية لحظة- بالإضافة إلى عدم قدرتهم على التمتع بخصوصية ما؛ وبالتالي لا نرى أى مرحاض أو "حمام" خاص فى بيت أى منهم- بل يوجد مرحاض واحد عمومى لجميع أهالى القرية-، متضافرا مع الموت الذى يترصدهم دائما، بالإضافة إلى يد الحكومة الطولى التى تحاول النيل منهم وتشريدتهم بدلا من الاهتمام بحل مشاكلهم وتحسين أوضاعهم، وليس أدل على ذلك من المشهد الذى رأينا فيه رجال الشرطة يهدمون المرحاض الذى يحاولون بناؤه كى يكون خاصا بالنساء وحينما يحاول الأهالى الاعتراض يخبرهم رجل الشرطة بصفافه أن هذه أرض دولة ولا يمكن لأحد البناء عليها حتى وإن لم يكن هناك مراحيض تماما.

نقول إنه بالرغم من كل هذه الظروف القاسية التى يحيونها فإنهم دائما وأبدا ما يحاولون التكيف معها باقتناص السعادة من حولهم بإسعاد بعضهم البعض.

ولعلنا نلاحظ قدرة المخرج "مجدى أحمد على" فى جميع أفلامه التى قدمها لنا على الحيدة التامة والموضوعية فى تقديم ما يريد الحديث عنه، فهو لا يقف إلى جانب ما فى مقابل الجانب الآخر؛ ولذلك لم نره يدين الحكومة والظروف الاقتصادية التى أدت إلى تلك الحياة القاسية لهذه العينة من البشر، كما أنه فى ذات الوقت لم يقف إلى جانب هؤلاء البسطاء محاولا الإغلاء من شأنهم والدفاع عنهم بشكل ضجيجى مفتعل؛ فالفيلم ليس فيه تنام فى الحدث بقدر عرض مقطع من الحياة لهؤلاء البسطاء وتأملها عن قرب بشاعرية وشفافية، إلا أنه بالرغم من التزامه الحيادية لم يفته قول كلمته بذكاء غير هين فى لقطاته الشاملة full shot التى عرض فيها البيوت والحوارى والبسطاء المهزومين كى تمر الكاميرا على صور الرئيس "مبارك" المعلقة فى الشوارع وكأنه الدليل والسبب فى كل ما يحدث لهؤلاء البسطاء من هوان وفقر ويؤس، إلا أنه فى مروره على هذا المشهد أكثر من مرة بدا لنا الأمر وكأنه مصادفة غير مقصودة.

على أية حال نجح المخرج "مجدى أحمد على" فى تقديم مقطع طويل من حياة هؤلاء البسطاء الذين تحول حلم أحدهم- فوزية- وتمركز حول امتلاك "حمام" خاص بها تشعر فيه بالخصوصية وإنسانيتها، هذا الحلم الذى تكاثف أزواجها السابقين متعاونين مع "حودة" (فتحي عبد الوهاب) فى تحقيقه لها فى نهاية الأمر، ساعده فى هذا النجاح الأداء الصادق والعفوى لكل من (غادة عبد الرازق)، (فتحي عبد الوهاب) اللذين يحرزان فيلما بعد آخر الكثير من التوهج والنضج الفنى فيجعلانا متعاشين معهما حتى أننا نفتقددهما فى المشاهد التى لا يتواجدان فيها.

إلا أننا لا يمكن نسيان الرافد الأهم لهذا النجاح وهو الموسيقى الشجية التى قدمها "راجح داود" والتى تشعر معها أنها ذات ارتباط وثيق بالمكان location وبالتالي إذا ما حاولنا فصلها فصلا تعسفيا عن المكان تفقد مباشرة قدرتها على التأثير وكأنها سقطت فى الفراغ، كذلك المونتاج الهادئ للمونتير "أحمد داود"، والتصوير الذى كان هو البطل الحقيقى للفيلم حتى أن الكاميرا أشعرتنا وكأننا ننتمى جميعا لهذا المكان ولا يمكننا الانفصال

عنه من خلال عدسة "نانسى عبد الفتاح" ■

أ.ب. وقد



البدوى

عبد الناصر صالح

لا وقت للعناب كى يشتط فى النسيان،
فلتكتب قصيدتك الجديدة أيها البدوى
ولتخلع هواجسك القديمة،
والمرائى الرثة البلهاء فوق ضريحك الوهمى
نادتك المدائن:
أهلها المتسلقون جراحهم
وعيونهم تكلى تولول كالأرامل فوق شرفات البيوت،
مأذن الله المباحة تستجير فلا تجار
كان أنصاب الظلام/ الجهل قد عادت
لتغرس جاهليتها بيثرب،
والمغول تمترسوا خلف القلاع
وأحرقوا قصر الخليفة
من سيخطب، بعد هذا اليوم، فى قصر الخليفة؟
من سيقرا شعره لينال جائزة الخليفة؟
من سيظفر بالمشانق أو سينعم بالخراج؟
فلأى موت تنتمى

أدب ونقد

يا لعنة الآتين من إرث الهزائم،
لا يجئ سوى السؤال المر وسط خرائب الأعوام
فالأسماء غائبة،

وأبطال الرواية شوهوا وجه المسيح
ولوثوا قدسية العذراء.

كى تبقى النجوم رهينة الضوء المراوغ،
والسمااء رهينة الغريان
والبرق المزيّف،

أى موت يصطفيك كى تؤرخ للقيامة
أو تعيد الروح للجسد/
الخطيئة؟

حولك المدن الغريقة
والشظايا،

واشتعالات الندى،

وعراقلة الأمواج

فاخرج من تفاصيل الغواية

كى ينام النحل،

واترك للملائكة الصغار نوافذ الفرح المتأبر

كيف تنجو من ثلوج شتائك العبثى،

أو تحنو على الأطلال مثل شواهد الموتى

وتسقط فى انتظار الغائبين؟

• • •

لا وقت للعتنب كى ينعى بنادق من مضوا

ووجوه من يتهياون لموتهم

فاملاً ترابك من رحيق العمر

وأعرج بالقرى لمطالع الأفق الهلامى/

الخيانة أدمنت لغة الخطاب

وأخرجت بحارة الصحراء من فصل التفاوض.

حول حق الثدى فى التكوين

أدب ونقد

فلترسم خريطتك / الملاءة
فوق سطح الأرض،
مثل عباءة خضراء يلقيها الإله
على سفوح الليل، كي تخضر
واكتب عن سلاسل المدائن،
برعم الحناء في أحشائها
وعلى أرائكها / الخمائل،
وقع الدوري رقصته
واسرجت القوافل خيلها
فاحمل صليبك،
لست موسى كي تشق عصاك بحراً
أو ترى عينيك في مرآة من سلبوا حرير يديك
في زمن الهوى العبرى،
فلأى موت تنتمي؟
ولأى ذاكرة سترجع حين يدهمك الضباب
وتستجير بمائك الوثنى

• • •

بين الموت والأعراس فاصلة
وأعياد ستطفئ حرقتي
متسريلاً بروائح الشهداء
اصعد
لا العواصف أنكرتني
لا خيام الراحلين،
ولا الينابيع التي نسيت ملامحها

• • •

فلأى صوت تنتمي
حيث الحداء يرن فوق سفوحك التعبى
ولا أقمار ترعى حاصدى قمح البراءة

أدب ونقد في سنى الشكل...؟

صوتى، إذن ، لا ينتمى للخائفين
البائعين جلودهم
والحاسرين رؤوسهم
والجالسين القرفصاء أمام أعتاب الخليفة
من ذا سيجرؤ ، بعد هذا اليوم، أن يرثى الخليفة؟
من ذا سيجمع ما تناثر، فى الهواء الرطب،
من خطب الخليفة

• • •

لا وقت للبدوى كى يلقي قصيدته
أمام الخيل والوديان..
لا وقت لى لأنام ملء سريرتى
وأغص فى النسيان
سأعد مرثاتى
أنا البدوى سرحت النجوم على مناديلى،
وروضت الذئاب اليفة لقبائل رحلت
وأخرى شاغلتها الريح عن صلصالها..

• • •

متأبطا سيفى
سأصعد من عظام الميتين،
ومن تجاعيد الخيام وشهقة الأنساغ،
منحازاً لإيقاع النواقيس الجريحة.
أنتمى لحقيقتى المثلئ..
أرمم سيرة الشجر المسجى فى العراء
بلا مدائح كى يمر دمي
وأعيد ترتيب الخريطة من بدايتها إلى عام الفجيعة..
من هنا مر الغزاة
بناقلات جنودهم،
والفاتحون

أدب و نقد
العابثون

سلالة الإفرنج/
مملكة الإفرنج/
الحالمون بغابة الإسمنت
والمتهافتون على الموائد والأماسى
القابضون على الجراح/
الباحثون عن النبوءة فى سراديب المتاهة/
تحت أعواد المشانق/
من هنا مر الغزاة
ولم يَمروا..
لكنما كشفت براقعها النجوم
لتبصر الأشياء واضحة،
وتوغل فى النشيد المستحيل
هدى لفجر حظ خيمته
وأسبغ لونه الأزلى
فوق منابع الذكرى
فأى منابع للحلم أصعد؟
أى بحر سوف يحملنى على موجة الصبابة
كى يهز إلى جذع الماء؟
فالأسماء حاضرة،
وأجراس المسرة فى أعالى السطح
ترفع للنخيل غناءه الجبلى،
تهبط فوق شطآن الولادة
كى ترتل ما تيسر من مواجدها الدفيئة
كنت أصرخ تحت عرش الريح،
يا بحارة الصحراء:
قلبى حارس لنشيدكم
وأنين صهوتكم
وطهر صلاتكم

أدب وفد
فلتذكروا البدوى



لا الأنواء تجرفه
ولا ليل الدروب القارس النظرات
يبطئ شمس طلعتة،
أنا البدوي،
لم أسجد لطاغية
ولم أجتز قافيتي على سجع الكلام
لى كل ما فى الأرض من شجر الصلاة،
فلن تضيع الآن من لغتى القصيدة
حكمة الأنهار تحرسها/
وتحفظ نديها المخصاب من قلق الخصوبة
مثقل برذاذ أسئلتي
أنا البدوي،
قد سكنت بلاد الله خاصرتي
ولم يصطادنى النسيان

،طولكرم - فلسطين

أدب ونقد

شعر

عام النصر

محمود الشاذلي

والنصر أهو شف ورف
وتف ف عبه من الخضة،
الشوطة صاروخ،
والجون في العارضة!!
العركة اندارت واندكت..
علي راس أهالينا:
كيلو السكر من ستاشر صاغ
لجنيه
وعماريا حجاز
اللحمة الكارفة بجاز
مهروسة بقدم الحاج
زكا عن صحة وعافيت..
أي مغيت.. من خدم الحرمين
والعيش السحلة المعجون بالوحلة
بطوابير
ووكالة الخيش.. بتبيع (ستوك)
الكسوة الدايبة ف عرق الخواجات

اضرب بعصاك يا كلیم الله
احفادك نسوك التعويذة
واسود بياض يمثاك،
شقوا لسانك بعصاك،
نقشوك بالزور علي هرم الجيزة
وهارون جواك في الزور متحاش
المشهد كله..
فوتو فلاش، وفشنك
والعزوة اللي مشاركاك ببلاش
ما تساوي ف سوق الذمة.. نص
فرنك
حنش اتجوز حية..
ح تكون خلضتهم إيه .. غير منجم
سم ١٩

خلينا يا عم ف بلاوينا
عدينا صحيح،
أدب وقد

علي آخر موضة بملاييم

ووظايف (يولك)،

وحرامي الحلة،

سف الأكلة، وكسر القلة، وقال يا
فكيك!

والفكر اندار.. بقي سلفا بس

ومفيش قدام..

غير (تكنو اتصالات) و(الجات)،

والروش الفت، وشرف البنت،

برواز وإزاز..

علي صفحات النت!!

انسدت شرايين القلب،

والسكر حرق الدم

والضغط منشن علي روسنا

الجلطات

ولا فيش للفكر عيون بتشوف

غير راس مكشوف

كل خيام الصحرا انقلعت
واندكت..

علي راس الحريمات

والفكر المأفون،

نبت في خدود الصبيه دقون

هات ورا ياسطي، وكرياج..

للي يزق لقدام!!

العام والخاص،

والرثه والراس

بقوا ملك «راشسيل

وحنانيا وحام،

والدلتا بفرعينها .. اندلقت

علي حيط المبكي وأهل التيه..

تروي غليلهم ، وغليلنا يتوه

ونتوه وياه في سكك الهم!!

وغيره، وغيره، وغير

ولا أيها شيء كان راكب، ولا عاجب

جماهيريا كبير .. بلا لون ولا

طعم

وايش تعمل فينا حكومة الدعم

هل في الإمكان..

أيها كان، ولا أيها جى!

وطول ما شعارها مشمرها؛

(الميت أبقى من الحي)

شايله من بلاوينا كثير؛

النفس، الروح، الطول، العرض

سارقه من رسمالنا كثير

لسان اتبري من قولة لأ،

ودماغ اتهري من كتر الدق

أخذت علي قد ما أخذت..

لكن فايتة لنا كثير؛

البدن الهدم،

كان لحم وشحم ودم وعظم،

بقي ردم،

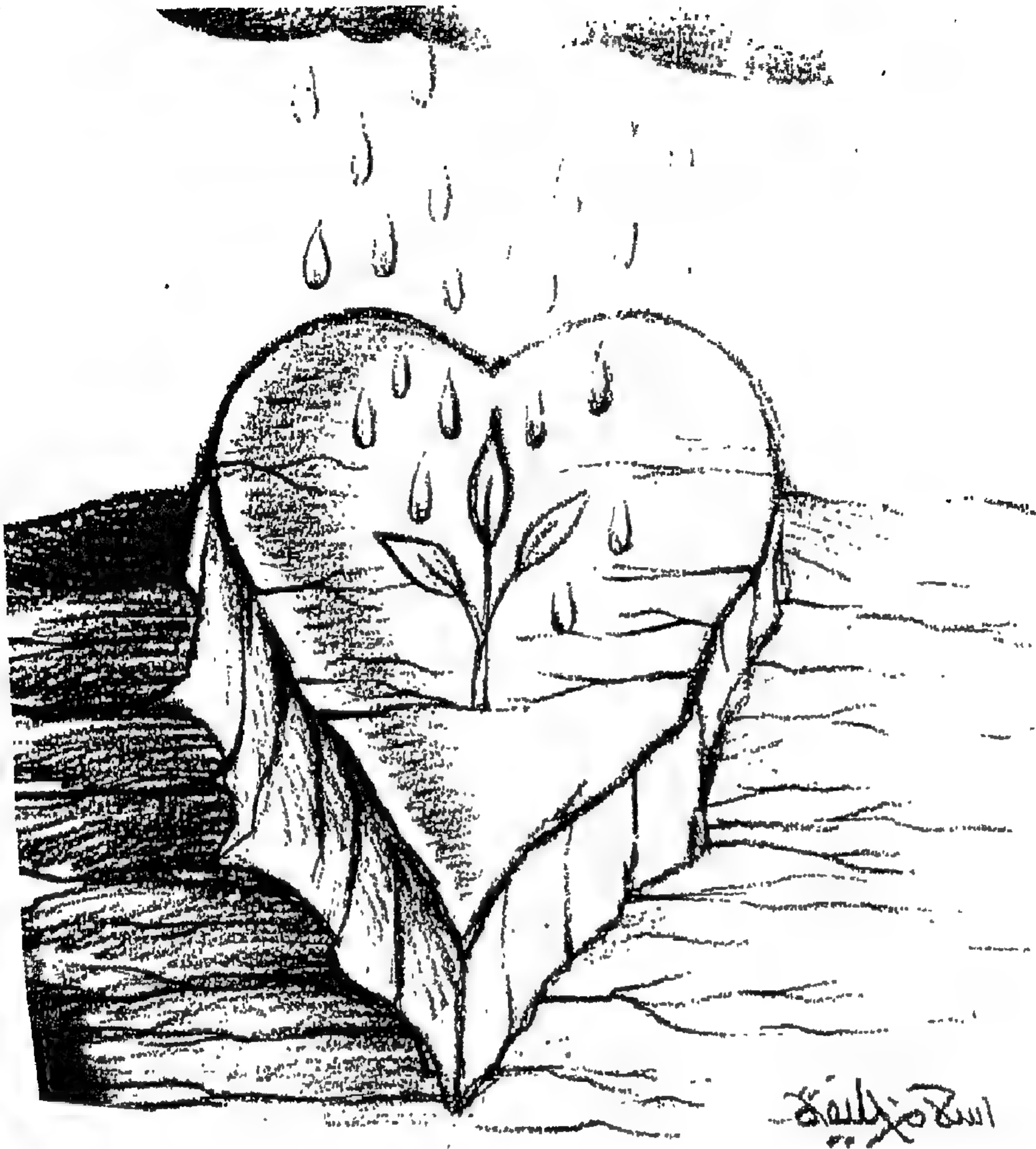
ولسان متهان.. مضروب ميت

بلطه،

ومكان ممسوح م الخارطة،

وكيان مسلوب مشطوب بالغصب..

من دفتر يوميات الحال،



وصداع زنان.. بمکبر صوت،

تکبیر بجعیر،

قرینا نطفی النور، ونقسیم فی

سواتر،

ونبات فی مخابئ

لا إمام، ولا جامع، ولا مادنه

ولا ای اذان بیتعتنا

ولا صنف ایمان بیجمعنا!!

والرک یا ناس.. ع

آدب و نقد

الطبع وطولة البال

والطبع ما أصل فينا..

زي الجمل اللي اسمه سفينه

إن طاش كالموج..

جايز حبه يلطش فينا

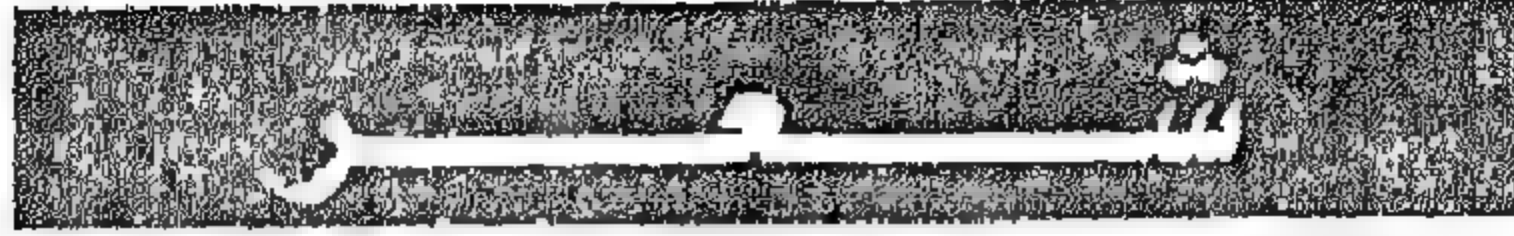
إنما لو قال يا طوفان

عندنا من نوح الافات

وانين اتنين،

طفطف يا سفين

سمعنا رنين نسيناه!



سرو التائهين

الإهداء إلى الكاتبة/آمال فرج العيادي

وجدان شكرى عايش

- ١ -

فتنة تخضل سنابل الخمسين المنهوبة
من عمر ضاع فى انتظار الندى
نرتعش كمعول أتعبه الصبر
فراح يبالغ فى التلثم
كلما نبين التهلك أوشك على الهطول..

- ٢ -

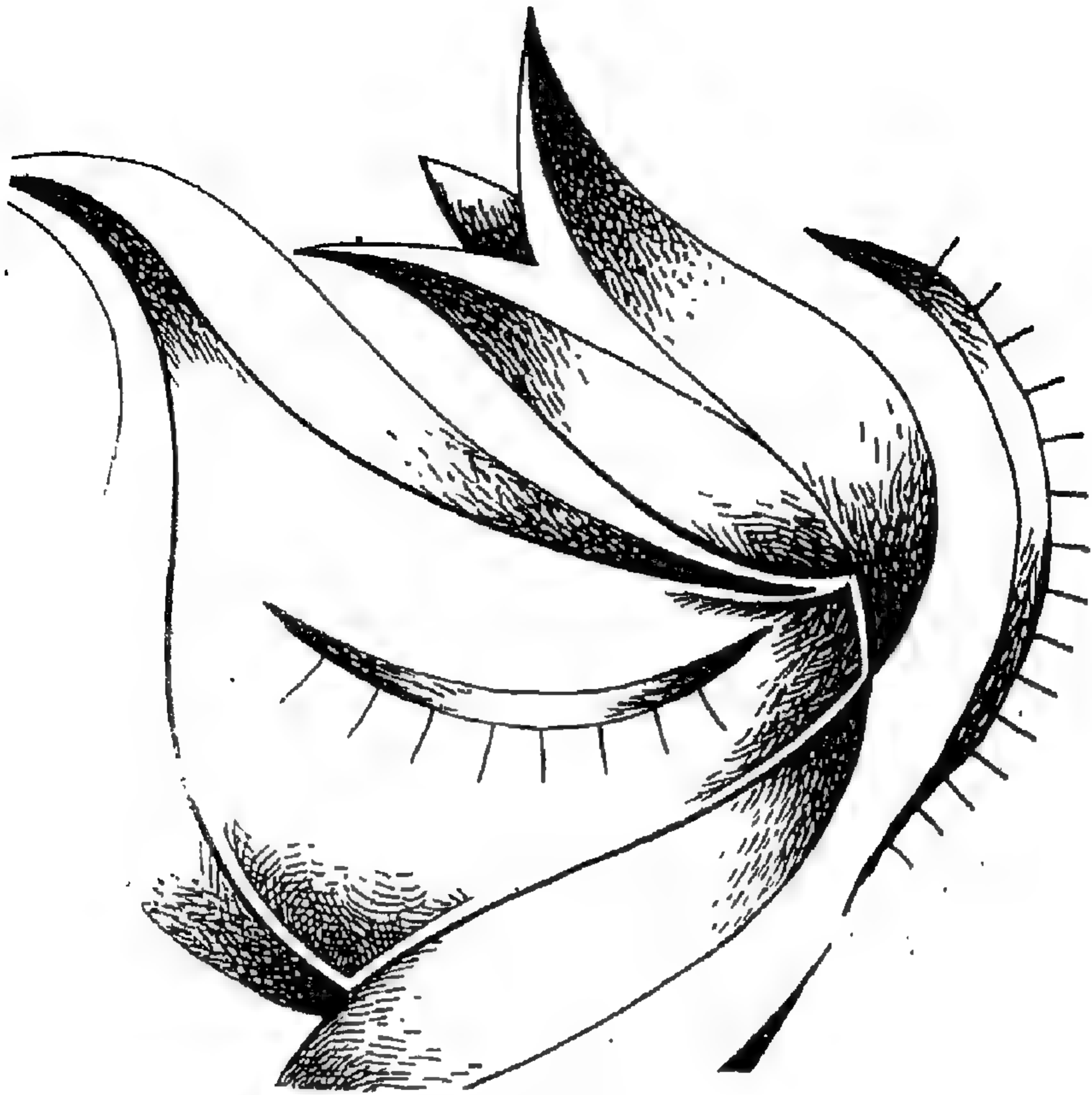
ضياء خديعة نحن
تتباهى بارتجاف أشفارها
لتصنع من الليل هودجاً
لشحن نصال الخطايا..

- ٣ -

رذاذ المدينة يدل دروينا
وأنت الهاربة من صراخ مهجة الروح (١)
وخبث ابتسامة جبير (٢)
ترسمين للبحر مركباً وصياد
طفق حائراً
يبحث عن زنايق رمله التائه..

١- مهجة ابنة الكاتبة آمال فرج العيادي والكاتب محمد الأصفر

٢- جبير ابن الكاتبة آمال فرج العيادي والكاتب محمد الأصفر



-٤-

تحج كلماتي وتعلق ثوب نزاقتها على سقف خطيئة لم ارتكبتها بعد، أمارس الغواية
وأمزق ما يسترزهرة الخشخاش في أعلى قامتي، أبلل يباس فاكهتي بإشعال الخيال
الماجن في حوائط المنابر.
أهين جمر خصري وأتمائل للخطيئة.. ولا ينتابني الخوف حينما أضرم جنون اللعنة
في جسدي الشبيه بالندى.. فقط أطلق سهام الغواية على حياتي المهدورة كنبيذ
أنسكب ونحن نشعل إيقاع الرقص محبة في التسكع، أحطم سياج الخيبة وأحث حزني
المهادن بمواصلة البحث عن ظلال فقد يعبر الحنايا كأنه سرو التائهين.. يشعل سراج
وحدته ولا يتوب عن التذكر.
وهم خطيئة أنا.. أعدد مآثرى ولا أكتفى بتشجيع كأسى، بل أجهد الوقت بترنيمة
الارتباك ويوطن انشده نهاوند غوايتي.

-٥-

أبحث عن لحظة التشظى.. أتهدج في محرابها صلاة تليق بنا.. نحن أنبياء الحرف
وعشاق النرجس.. لنا هيئة الماء حينما يفيض على خصر الصبابة..
لنا رعشة الطين حينما يمرر الفقد فأجعته في فضاء وحشتنا ■

أدب ونقد

قصّة

اسمه نادر واسمها فوقية

قاسم مسعد عليوة

لما أسلموا نادر عقب مولده إلى حضن أمه سمّته باسم الرحمن، وصنّته على النبي العدنان، وقالت منبهرة بجماله: "يا له من جمال نادر"، من فوره التقط أبوه اسمه وسماه من لحظتها (نادر).

أما فوقية فكانت أمها تريد أن تسميها زيزيت لموسيقيته وتمشيته مع الموضة، لكن أباهما اختار لها هذا الاسم غير العصري لأنه اسم أمه التي كانت سر نجاحه وتوفيقه في دنيا المال والإدارة. "وما عيب (فوقية)؟.. على الأقل هو اسم له معنى جميل ومفهوم".

نادر فتى جميل. من باب الصدق هو ليس جميلاً فقط، وإنما هو جميل جداً. فارع القامة. رشيق. قسّات وجهه لطيفة ودقيقة. عيناه عسلتان؛ وشعره أسود، ناعم، وأثيث؛ أما جلده فخمرى متورد.

. إن أردتم المزيد فكل هذه الصفات تضوّل أمام ما جبلت عليه روحه من مرح. ربما كان بمسلكه بعض من سذاجة وشيء من نزق، لكن ضحكته الواثقة تخفى الكثير من معالم هذه السذاجة وكثير الكثير من تفاصيل هذا النزق. ربما بدا أحياناً كطفل، لكن ما فيه من طفولة يعطى انطباعاً قوياً ويؤكد انبهاره بالحياة. وفوق هذا وذاك، لا يعوزه الذكاء، والقدر الذي يتمتع به منه أضفى على أفكاره طابع نضراً.

اسمه نادر، ولا يهمننا اسمه في كثير أو قليل. واسمها فوقية، ومعرفة اسمها لا تضيف إلى موضوعنا شيئاً ذا بال.

أدب ونقد

هو إذن فتى نضر جسداً وفكراً، ونضارته هذه هي سر انجذاب أفئدة البنات إليه. وفوقية جميلة أيضاً، لكنها ليست جميلة جداً. كان يمكن أن توصف بأنها جميلة جداً لولا كِبَر أنفها. هذا الكِبَر سلباً قسمات وجهها بعض التناسق، لكن استقامته حالت بين هذا التناسق وظهور عيوب كثيرة. وشعر فوقية فخمى، متموج، وبراق. وعيناها تخطفان البصر خطفاً، سوداوان شديداً السواد، بيضاوان شديداً البياض، أقل ما يقال فيهما أنهما رائعتان، ولولا الدكنة الخفيفة المحيطة بهما لكانتا هما الأروع من بين عيون البشر.

وغير كِبَر الأنف والدكنة المحيطة بالعينين، تطلع فوقية في مشيتها، والسبب خلقي، عيوباً اعترت عظام الحوض منذ كانت جنيناً، وظهرت جلية للعيان منذ الساعات الأولى لمولدها. حاول الأطباء لكنهم لم يفلحوا.

ومع هذا، فهي تملك ما يُزيل سلبات هذه العيوب الثلاثة ويحيلها إلى حسنات. تملك الثروة؛ فقد آلت إليها بعد وفاة والديها أطيان وعقارات وشركات وأطنان من الأموال وجيوشاً من الموظفين.

ولأنها في مقتبل العمر لا تزال، وبالكاد حصلت على شهادتها الجامعية فقد صارت هدفاً لكل طامح وطامع، إلا أن فؤادها لم ينشغل بغير نادر، ولم تشغف بسواه، غير أنها لم تنل منه، سوى البسمات الرائقة والضحكات الرقراقة.

بعنفوان الشباب والثروة، وبما تمتلكه من مقومات الأنوثة المبكر، عملت فوقية على لفت انتباه نادر، وتناقت إلى ضم نضارته إلى نضارتها، وبذلت من أجل هذا جهداً ووقتاً، ورسمت خططاً ووضعت تكتيكات، لكنها لم تظفر. وهي الظافرة دوماً. بشيء ذي بال.

ربما لهذا السبب، أو لأسباب أخرى قد تعود إلى تركيبتها البيولوجية وعناد ذوى العاهات. وانبعاج عظام الحوض هو عاهة بكل تأكيد. وربما يكون السبب عائداً إلى هذه المنافسة القوية التي تلقاها من الأخريات الشغوفات بنادر شغفاً يقل أو يزيد عن شغفها به، ربما لهذه الأسباب كلها أو بعضها أصرت على مشاغلته، واصطناع المواقف التي تكون فيها نصب عينيه.

أبعدت عنها السائقين وموظفى الأمن والبودى جاردز ولاطفته ملاطفة فتاة في مقتبل العمر، وأتت بما تأتي به المراهقات المفتونات. أكثر من هذا صارت تدور حوله دوران الإلكترون حول نواة الذرة. ومع هذا تجاهل ما تحيطه به من مشاعر، وهو في تجاهله حافظ على دماثته ورقة معاملته، بل مرحة. لم يجرح هذه المشاعر بقول أو فعل عفوى أو متعمد. لم يصدّها، لم يبتعد عنها، ولم

أدب ونقد

يطلب منها الابتعاد.

هذا كله كان موضع تقديرها، بل دافعها إلى الاستمرار في الدوران حوله. مع واحدة في مثل ثرائها كان ينبغي للأمر أن يأخذ مداراً مختلفاً. لكنها لم تغضب أو تحنق، فهي الآن لم تستشف أن لعيوبها الثلاث دخلاً، ومع هذا فكرت في الاستعانة بمشارط الجراحين وأدوية الأطباء، لكنها خشيت أن تغيب عنه مثلما خشيت من الفشل. إن حدث فستظفر به واحدة من المنافسات، وهو ما سيغضبها ويدميتها.

فكرت في الاستعانة بواحدة من (النظارات) الشبابية تسندها على قصبه أنفها فتخفى بعضاً من طولها، وفي استخدام الكريعات والمساحيق لطمس الدكنة المحيطة بعينيها، مثلما فكرت في ألا تتيح له فرصة رؤيتها إلا جالسة فلا يرى عرجتها ولا التواءات عظام حوضها.

استراحت للأفكار البديلة فنفذتها، وما تريد أن تنفذه لا يستعصى عليها تنفيذه. ومع هذا لم تظفر به، وهي المحسودة من الجميع لأنها على الرغم من صغر سنها تظفر بكل ما تريد " ما عدا نادرأيها الحاسدون.. ما عداه ".

لم تستملح فوقية فكرة عرض وظيفة مرموقة على نادر، قيل لها اعهدى إليه بالإشراف على شركائك، أو كلفيه بإدارة حافظة أوراقك المالية والاهتمام بشئونك مع بورصتي القطن والبصل، أو عينيه مسئولاً عن إيرادات ونفقات أطيائك وعقاراتك، أو اجعليه - حتى - مشرفاً عاماً على هذه الأعمال جميعاً. لم تستملح هذه الأفكار وردتها إلى صويحباتها الخبيرات. كما تزعمن. في شئون الرجال، والسبب بسيط، فنادر ثري وله هو أيضاً أملاكه وأمواله، وإن تدنت عن أملاكها وأموالها بأشواط وأشواط.

لكنها استجابت لمشورة أخرى. مشورة تقدمت بأساليبها خطوة كان ينبغي أن تقطعها، أرسلت من يراقبونه لتعرف خفايا علاقاته بالأخريات وتتحقق مما إذا كان مرتبطاً بغيرها أم غير مرتبط، فتعامل معه عن دراية وعلم. وجاءتها التقارير.. لا علاقات ارتباطية يمكن التعويل عليها بينه وبين أية امرأة.. ما من واحدة ارتبط أو يرتبط بها، لا في الظاهر ولا في الخفاء.. علاقاته بالمحيطات به، هاتيك اللاتي يبدو أنهن يحطن به إحاطة السوار بالعصم، هي علاقات مضاحكة.. سطحية ووقتية.. ولا أكثر.

انتعشت واطمأنت وقررت، وعلى ضوء ما تحصلت عليه من معلومات عكفت على خططها وتكتيكاتها وأخذت تعدل ما يستحق التعديل فيها فحققت النجاح تلو النجاح. بدأت بمضاحكته وانتهت إلى مجالسته، وبعد المجالسة تنزهها

معاً، وبعد التنزه تعشياً سوياً. تكررت اللقاءات وتعددت التنزهات

أدب - نقد

ودعوات العشاء. إلى أفخم وأحقر المطاعم دعتة ودعاها ، وفي كل موقع كانا يضحكان، هي نفسها باتت تلقى النكات على مسمعيه، وإن تلتقت منه نكتة ردت عليها بأخرى. دعتة لتفقد ما تملك، هو أيضاً دعاها لزيارة أملاكه. وظهر متغير جديد إذ أصبح هدفاً لمصورى الصحف والقنوات التليفزيونية، وتحولت لقاءاتهما إلى مادة دسمة للتحليلات الإخبارية. لولا تدخلات مستشاريها لتحولت هذه التحليلات والصور المؤيدة لها إلى مادة فضائحية وما هي كذلك، لكنهم سيطروا على ما ينشر أو يذاع وجعلاه في حدود المسموح به في مجتمع محافظ، وتمكنوا بمهارة من يتقاضون رواتب كبيرة من تجنب أية انهيارات قد تثيرها مثل هذه التحليلات على حواظ أوراقها المالية وتداولات البورصة، بل تمكنوا. بتوجيه بسيط لهذه التحليلات. من رفع قيم أسهم شركاتها وجنى أرباح معقولة.

هذا ما كان من أمر مستشاريها، أما هما فلم يتناولوا في أحاديثهما من أمور المال والإدارة والاقتصاد إلا أقل القليل. وما شأن لقاءاتهما بهذه الأمور المنغصة؟.. يكفيهما الإحساس ببهجة اللقاء، ليمرحا معاً، وليبتهجا، وليعلنا للكافة أنهما شابان وأنهما مبتهجان. "في الأماكن العامة يا فوقية". "نعم في الأماكن العامة يا نادر". "هو التحدي إذن". "نعم.. هو التحدي".

بالرغم من عرجتها وعيوب عظام حوضها، التي لم يولها نادر اهتماماً يذكر على غير ما كانت فوقية تتوقع وتخاف، خرجا أمام الناس. مارسا رياضة التزلج فوق أمواج البحر وعبر كثبان الصحراء. تابعا مباريات الكرة ومصارعات الهواة والمحترفين، وشاهدا العروض المسرحية والموسيقية. وكان أن نالتها منه عدوى الضحك فأصبحت أكثر بشاشة. المدخل إليه هو المرح. كيف فاتها هذا؟.. لو التفتت إليه مبكراً لوهرت الكثير. "على العموم الترويض ليس بالأمر السهل يا فوقية". "المهم هو النتيجة لا الأسلوب".

فوقية تغيرت.

لاحظت هذا على نفسها منذ ضاحكته وانطلقت معه إلى الأماكن العامة.

ونادر أيضاً تغير.

منذ أخذت تتحين الانفراد به بعيداً عن أعين الناس والإعلاميين، وهي تلحظ التغييرات التي تعتريه.

قوة ضاغطة تجبرها على الانفراد به. مثل أية فتاة في مقتبل العمر اجتهدت أن توفر فرص اقترابها من بعضهما البعض.

أد-وقف

مرة إثر مرة بدأت ترصد ملامح التغير.

هى أصبحت أكثر انطلافاً وحيوية، وهو. وهذا ما أدهشها. أخذ فى التمحور حور ذاته. ضحكته الواثقة بدأت تهتز، ومرحه الذى انتقل كثيره إليها نقص منه. بشرته النضرة لاتزال نضرة، لكن ارتعاشات بدأت تعترىها، وبان كأنه يعانى أثقالاً يبهظه حملها، وأنه يتوق إلى طلب المساعدة.

لن يساعده سواها، فهى الأقرب إليه، والأدنى منه. هى مثيرة قلقه ومحفزة مشاعره. فسرت ما آل إليه بحداثه سنه وعدم خبرته بمشاعر الحب. هى أيضاً صغيرة السن وحديثة العهد بالحب. مطاردها إياه أتعبتها. لعله لا يصدق أنه أحب. لعله يتعرف على الكلمة قبل أن ينطق بها. ربما يقيس أبعادها.. منطلقاتها.. تبعاتها.. وهى أمور لأشك مربكة، مربكة ومحيرة، ألم ترتبك هى قبله؟.. "انطقها يا نادر.. قلها.. ترجمها إلى تصرف عملى.. إن نطقتها أسعدتنى". هكذا كانت فوقية تحادثه بلا صوت.. بالعين وبالمشاعر.. لسان حالها هو الأفصح.. ملامحها.. حركاتها.

ونادر يفهم ويعرف ما هما مقدمان عليه. يفهم بمشاعر المحب الحقيقي.. المحب الساذج.. لعل فهمه هو الذى يقلقه.. "نعم.. أحببتها.. بالفعل.. أحببتها". هكذا أقر لنفسه، لكنه لم يجهر بالاعتراف. لا يجرؤ على الجهر حتى بالاعتذار.. فى نفسه يقول "اعذرينى يا فوقية.. يقولها فى داخله ويكتمها.

فى حديقة فيلته تناشده.. فى مكتبه.. فى صالونه. وفى حديقة واحدة من فيلاتها.. فى مكتب من مكاتبها.. فى كثير من صالوناتها.. بكل نامة تصدر عن جسدها ترجوه الاعتراف.. تستجديه أن يفك قيوده التى لا تراها ولا تعرف كنهها.. "هل هو الفارق بين ثروتينا يا نادر؟.. "هل هو النفاق المحيط بى؟.. "هل هى عرجتى؟.. "فك قيودك.. "تكلم.. "قل..

فى واحد من حمامات السباحة الخاصة بها لم يتحمل نادر نظراتها التى تستنطقه. كلاهما بثوب الاستحمام. كلاهما عار أمام الآخر، شفاف تحت عينييه، لا شىء يكسوها سوى بضعة رسوم وألوان تغطى ثوبى الاستحمام. شعيرات قليلة نابذة فى صدره وتحت إبطيه، وزغب ناعم يهدب ذراعيها وفخذيها. حثته لينهى ما هما فيه النهاية التى ترجوها. حركت حنجرتها وقالت: "قل يا نادر إنك تحبنى". تقلقلت حنجرتة ونطق: "أنا... أنا...". "قل.. انطق". "أنا...".

اقتربت منه. قبلته. قبلها. اندمجا فى لهيب القبله فتماسا. التصقما. همست وقد ذاب الخجل فى الجراة، وتماهت الرقة فى

أدب ونقد

القسوة، واستسلمت الروح للجسد: "مستعدة لأن أمنحك الآن كل ما تشاء"، وبدا له أنها قد تنازلت عن الاعتراف الذي ألحت عليه، فما جدوى الاعتراف في حالهما هذه؟.. وهل بعد هذه الحال من اعتراف؟..

من تلقاء نفسها أزاحت حمالتى ثوب الاستحمام عن كتفها وتركتها يتهدلان إلى ساعديها وقدمت جسمها كله لكفيه، هي أيضاً أعملت كفيها في جسده. انهمكت الأكف الأربعة تهصر الجسدين المعرقين. عرق له أريج فواح.. تهصر بقسوة وتتحسس برفق.. من أين بدأت كفاه؟.. لا يهم.. من الظهر؟.. من الكتفين؟.. من الردفين؟.. لا يهم. هي أيضاً لم تنشغل بتتبع حركة كفيها، فقط هي تهصر وتتحسس الظهر، الزندين، الصدر، الكشحين، البطن؛ لكنها فجأة وجمت وجوم المصعوقين. بعد لحيلة طالت دهرأ أبعدت شفتيها عن شفتيه وتخلصت من ذراعيه وفكت التصاق الجسدين، وإن ظل التجاذب يوترهما، وظلت إحدى كفيها ثابتة بين فخذيه.

هو أيضاً وجم وجوم المصعوقين وبان عليه التضعضع، وتدلّت عيناه إلى حيث ثبتت الكف، وتبدلت قسماات وجهه إلى أبأس واتعس صورة.

بجهد جهيد نزعته فوقية كفها المتجمدة فوق موطن الفزع. نزعته وصرخت، وبأسرع ما تستطيع وقبل أن تلملم شتات نفسها أو حتى ترفع الحمالتين هرولت من أمامه بثوب استحمامها المهمل وعرقها الناضح وعرجتها الشوها، ليقع

أدب ونقد هو عند حافة الحمام ويصرخ صراخ المذبوحين ■

قصة

الهجرس: يبلغكم السلام

محمد رفاعي

واقتراد ما تيسر من طعام، أحضروه له على عجل، كما رغب، قال لهم: الهجرس يبلغكم السلام. ذهّل الناس. صمت الرسول طويلا، خيل للناس أن دهرًا طويلا قد مر، نسوا فيه رجلهم الغائب، ثم أكمل الرسول: معي رسالة أبغى إيصالها لأهله.

(١)

(٢)

زوجته لم تقبل لحظة حقيقة ما قيل. قالت للنسوة اللاتي تجمعن عندها صباح كل يوم في سقيفة الدار: "لو رأيته مسجى أمامي، وأغمضت عيني، وكفنته بيدي، وأدخلته اللحد، وواريته التراب"، ظلت متوقنة أنه حي يرزق، كانت تقول منهيّة نقاشا لا ينتهي مع النسوة: "ربما يكون في ورطة، أو في سجن، أو ربما أقعده مرض، أو عذر، الغائب حتما عائد إلى أهله".

(٣)

هرب من سياتط السخرة. أثناء حضر القناة، اختفي زمنا، تاه في مسالك الجبال الوعرة، وتسرب في عتمة دروب الوادي الرطبة. ظن الناس أنه قضى نحبه، فترحموا عليه في السر والعلن، ذاكرين

وجاء غريب
، ذات يوم
إلى البلدة،
التف الناس
حولها،
أجلسوه في
السقيفة
وما إن
أرخى
خرجه
بجوار
مصطبة غفا
عليها

أدب ونقد

سيرته العطرة : حديه على الضعفاء والأرامل ، وذوى العاهات .

أهله لم ينصبوا له "خيمة عزاء" واقتسموا فريقين ، فريق صدق موته ، وفريق آخر لم يصدق ، وجميعهم لم يحاولوا البحث عنه ، أو يتقصون أسباب موته ، التي اختلف حولها الرواة ، وناقلوا خبره .

(٤)

زوجته كانت جالسة فى سقيفة البيت ، مازالت تقيم فيه وحدها ، منذ رحيل الزوج ، رفضت أن تغلق باب بيتها ليلة ، وأبت أن تبث في بيت أهلها .
كانت تنفض "غلة" العيد بمساعدة جارات لها ، وكانت تضحكهن ، وتروى لهن حكايات تجلب البهجة ، وهن يأسين عليها ، وفى حلقهن مرارة لا تنصهر . ثم حزن مقيم لا يبرح القلب ، يسايرنها في الحكى والضحك والمرارة ، ويقتسمن معها القليل من البهجة .

(٥)

عصى خفيفة دقت باب البيت الموارب ، قطعت سكون القيلولة . . . الغم في الخارج ، يأذن في الدخول . رمى السلام على الجالسات منهكات في شغلن ، فضت يدها . . . ناوت "الغريال" للجالسة بجوارها . . . ولحقت عمها الذي دخل حجرة بجوار الباب . تسميها حجرة "الندرة" ، كما تحب أن يطلق عليها الغائب ، منسقة دائما . وجيدة التهوية ورطبة ، لها رائحة المسك . كما يحب الغائب . قبل أن يجلس عمها ، نطق وجهه مبشرا ، ويهلل بالفرح : "الله ما خيب إحساسك مرة يا خديجة يا بنت خيى" . الهجرس باعت لك مرسال ، معه رسالة يبغى إبلاغها لك .

كان زوجها فارقها هذا الصباح ، وفى حضنها بات ليلة أمس ، لم يغب عنها كل تلك السنوات . . . فقط ابتسامتها اتسعت قليلا ، ووجهها الأسمر تزين بالبهجة ، وبشارة اليقين .

دخلت عليها عمتها العجوز ، تستند على عكازها ، أطلقت زغرودة

عالية صافية الروح ، قتلت غول الصمت والترقب ، توقفت النسوة عن

أدب ونقد

تنقية " الغلة " ، شلت أيديهن عن الغريلة والنفض ، غبن لحظات عن الوعي . انتبهن
وهن ملتفات حولها . وهى منهمة في ارتداء ثوب الخروج . سبقها عمّتها بضع
خطوات ، كانت تسير بجوار عمّتها ، كانت هي مهرولة تسبقها بخطوات . لقوا الرسول
أول البلدة ، والناس ملتفة حوله ، يثنونه عن الرحيل ، ويحثونه على المبيت ليلة
معهم . حسم الغريب أمره ، قال : " محبتكم موصولة ، معي أمانات أبغى إبلاغ أهلها
" . نظر إلى الوفد القادم من جهة البلدة . تأكد أنها المعنية بالأمانة . قال الرسول بصوت
عميق واضح النبرة ، لا لبس فيه ولا غموض : " الهجرس يقرؤك السلام " . سكنت كل
حركاتها ، ساد صمت طويل ، لم يسمع إلا شخلة ورق الشجر فى الساحة المترية ،
وهديل يمامة تنادى صغارها ، تنامي في الحقول البعيدة أنين ساقية مازالت تدور .

انتظر الجميع إضافة كلمة أو اماءة . كانوا راغبين فى معرفة المزيد يطمئنهم عن
ابنهم الغائب ، غير أن الرجل اتجه صوب الجمل المبارك بجوار أحراش صغيرة ، يلوك
شيئا فى فمه ، ورأسه يستطلع المكان حوله امطى الرسول سنام الجمل ، فلم ينبسوا
بكلمة ، غير تبادل إيماءات الوداع .

(٦)

سمع أهل البلدة ، خلال الأيام والأسابيع والتي صارت أعواما ، نتفا متناثرة من
أحاديث عن ولدهم الغائب ، عشرات الحكايات المكتملة ، والمبتورة ، والمتناقضة ،
والساذجة ، والغريبة ، تناقلها أولئك الجالسون على المصاطب السمر ، وأطراف الموائد
والجالسون قيلولة يوم حار .

التقط أهل البلدة حكايات أخرى متعددة . تناقلها تجار الغلال والرحالة ،
والهائمون في ملكوت الله . أنبأتهم أن الهجرس بعد اختفائه عقب رفضه السخرة ،
ظهر فجأة يقاتل بجوار " عرابي " الكتف بمحاذاة الكتف الجواد يوازي خطو الجواد
.. ظهر فى كل المواقع التي صارت ساحة للمواجهة . ظهر فى طليعة الجيش فى " كفر
الدوار " وفى " التل الكبير " ، لما أنكسر " عرابي " ورجاله ، لم ينكسر الهجرس . واختفى
" النديم " لما اهتزت الشمعة قليلا . فلم يلجأ الهجرس إلى نفق العتمة أو الصمت .

أدب وفد

قرر العودة إلى أهله . ويللمم ذاته المبعثرة فى القرى البعيدة ،

والكفصور النائية ، والعزب المتناثرة في الوادي ، وعند مرابط رعاة الإبل في عمق الصحراء . قال الهجرس عشية دخول الغازي حاضرة البلاد : " خرجت من رحى المראה وكسرة العظم وقصمة الظهر " .

(٧)

قيل إنه عائد إلى قريته سيرا على قدميه ، سالكاً طرقاً وعرة ومدقات مأهولة بالقوافل ، هوام البشر ، ينبه الناس الهائمين في حلقات الذكر ، وحول أضرحه العارفين بالله ، ويذكر الناس في الأسواق ، والحقول ، والأزقة : " أن الريح العاتية جاءت ، فثبتوا أوتاد الخيمة " .

(٨)

قيل إنه استقر بمقام شهد صرخته الأولى . يعلم الناس الحرف التي اتقنها ، غرس النخل والشجر المثمر والمظل ، على جانبي الطرقات ، عمل حداداً ، بناءً ، ونجاراً للسواقي والمحاريث ، قصاصاً للأثر ، جازاً صوف الأغنام ، صياداً للسماك ، واليتمام ، والغزلان ، والثعالب ، ومطارداً البوم التي تنعق في صحراء القرية ، ومقلماً جريد النخل ، وحوافر الخيل وجاساً للمواشي .

دخل كل البيوت التي مربها في طريق العودة ، يعلم أصحابها ما تعلمه من خبرة الحياة التي اكتسبها في محنة الطويلة .

(٩)

ما زالت تصل إلى قريته نتف من أخباره . فهل وصلت أخبار القرية إليه ؟ وهل وصل إليه أنين الساقية التي صنعها ، التي ما زالت تدور وترفع الماء الشحيح ، وتسقى بضع نخلات غرسها في صباه ، مازالوا يقاومون الريح ، ورمل الصحراء .

أدب ونقد

منتدى الأصدقاء

الشاعر وأنا

شاعر أحب
نظرته شاردة،
وبادرته خافتة،
فنجان قهوته الصباحية ينتظر قبلته كل صباح،
ويشتاق القلم إلى أنمله صباح كل أربعاء،
يحتضن وجدانه الخاطرة منعقبا إياها،
لتضحى بيتا في صدر الديوان.

مهموم بالإنسان،
فعندما يدعوني إلى لقائه في المساء،
وأنادمه على الشراب،
يطرح على أسئلة يصعب عليها الجواب
كيف يرى الرجل نفسه في المرأة؟
كائن يلقي بها داخله من ثقل لإثبات أنه ذكر
على جسد يرافق الضجر؟
وهل المرأة ترى الرجل جيوب بالدراهم تمتلئ،
ونفس تكظم الغيظ كلما لاحت بوادر غضب؟
لكنه في نهاية المساء يزف إلى نيا وفاة صديقه
المغترب.

شاعري مسكون بذكريات المكان،
يحدثني عن المدن التي زار،
والفنادق التي فيها أقام،

أدب ونقد

والمقاهى والشوارع التى يستحضر روحها
كلما ضاق عليه الخناق،

أحبته ظنا منى أنى ربحته الرهان،
أسأله عن العشق والإخلاص
يجيبنى واثقا بأن هناك دائما تجربة يصعب على القلب
تجاهلها وتبيع الاختلاس.

أحبته وتناسيت أن الشاعر فى تحقيقه يبتعد عن الثبات
ويزرع جذوره فى السحاب.

ريهام زين العابدين

الموت حياة

«إلى روح أبى من علمنى كيف أسخر فى وجه الحياة،

ممتحن أنت
بزلزلة النفس وداع الأحبة
هى العاجلة فماذا تنتظر
فقل فيها ما تشاء
مسرح عبثى لوحة سريالية
نص حدائى موسيقى سوداء
غبى أنت أيها الصبى
فالموت للمستضعفين حياة
الموت حين نخر الجبابة للجناة السادة
العتاة محترفى الطيبة البلادة
أمام الكاميرات

أدب ونقد

فاحذر الحزن نبت شيطاني
يحتل حدائق العمر
هي العاجلة بنى
لعوب تفر
فلا تأمن ضحكها فحيح
تخفى وراءه الوجه القبيح
تنيح لك ظهرها فتمتطي
ترتقى لسدرة منتهى الحلم
فتباغتك الريح
ترميك فتدمى القلوب
تقصيك بعيدا
تقصيك حتى عن ذاتك
تعميك حتى عن نذواتك
فلا تندesh تبيع فيك وتشتري
فيضيق عليك فسيح البيت
الشارع الحقل فانتبه
ساعتها لا يسمعك
إلا التيه وحده يأويك
صبرا وتذكر تغيب شمس الأحية
لكن دفوؤها في القلوب باق.

أحمد مصطفى سعيد

قنا - قوص

أدب ونقد

صورة من الذاكرة

وكأنه مراية ما بتخبيش
بيكور حزنه يشوطه بعيد
ويخللى الخيط الواهى الواصل بينه
وبين بكرة
كأنه حديد
يتشعبط فيه
ويكل بساطة طفل صغير
يتنطط.. وينط عليه
يااه
طب مين يقدر يتحداه
فى الجرى..
لو فكرة يجرى فى مرة
من لحظة مضايقاه.
إبراهيم الجندي

على قهوة مترو
بيقعد على كرسى فى وش الباب
يبنى فى حكايات عمارات
من غير ترخيص..
تتهد
وتلف الدنيا مداين.. وشوارع
وحارات
واكمنه بنا بجد
على طول الخيط بتشد
ويرص الطوب
واكمنه فى وش الباب
يتكعبل فيه الناس
يتهد.
يااه.. أبو وش بسيط

أقول الآهة

يغنى الطير معاهها حزين
وسابنى ملو روحى أنين
وما عمره يهون العشق
إيهاب عزت

أقول الآهة من قلبى
وصبرى ع الجراح صابنى
يهون الصبر ع العاشقين

أدب ونقد

وثيقة (١)

بيان من الكتاب والفنانين والمتقنين

فلنتضامن لحماية «أصالة» والجمعيات الثقافية من التشريد

بتخصيص مقار لها في بعض المناطق الأثرية مثل مبنى وكالة الغوري وبيت الهراوي وسراى المانسترلى وقصر الأمير طاز وغيرها، بتشجيع من هيئة اليونسكو التي تتبنى إقامة حياة ثقافية داخل الأثر الخالي للحافظ عليه واستمرار صيانتها، يتصدى بعض المسئولين عن الآثار بالمنطقة لوجود جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة من أجل إخلائها من مقرها بوكالة الغوري بالأزهر الذي تشغله منذ ١٥ عاما، بالرغم من كل الإنجازات التي حققتها لحماية تراث الحرف التقليدية من الاندثار، بتوثيقه وتدريب أجيال جديدة لمواصلة إنتاجه وإقامة مشروعات صغيرة تساعد في حل مشكلة البطالة، ونشر ثقافة الإبداع الشعبى بداخل مصر وخارجها، وإتاحة الفرصة لمشاهدته واقتنائه من خلال معرض دائم وذلك بموافقة أمين عام المجلس الأعلى للآثار، حتى أصبحت أهم جمعية في مصر تقوم بهذا الدور، وأصبحت موسوعة الحرف التقليدية التي تصدرها هي المرجع العلمى الأول أمام الباحثين.

لقد بلغت محاولات هؤلاء المسئولين لطرد الجمعية من مقرها درجة قيامهم بإبلاغ النيابة ضد رئيسها الفنان التشكيلى والكاتب والناقد عز الدين نجيب بتهمة التهديد لسلامة الأثر من خلال عرض الأعمال الفنية على الجدران وتزويد المكان بالإضاءة المناسبة، بالرغم من أنه كان على امتداد عشرات السنين ملحقا خريا غير مستخدم إلا كمكان للمخلفات والأثرية، حتى قامت الجمعية بصيانتها وتجميله حتى صار قبلة لعشاق الجمال، كما أن ما يعترض عليه الأثريون لا يختلف في شيء عما يجري في جميع مراسم الفنانين والمعارض التشكيلية، العروض المسرحية التي تقام بكل المباني الأثرية، ويقوم الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بزيارتها ودعمها ماديا وأديبا.

إن الكتاب والفنانين الموقعين على هذا البيان يستنكرون ما يجري من إجراءات عدائية ضد جمعية أصالة ورئيسها، حتى يصبح حماة التراث والأصالة بحاجة إلى حماية، ويعبرون عن قلقهم من أن يكون ذلك مقدمة لاتخاذ إجراء مثله تجاه أربع جمعيات أخرى وخمسين مرسما للفنانين بنفس المبنى، في وقت يفترض أن تقوم الوزارة بمضاعفة الاهتمام بهذه الجمعيات والمراسم، كميزة إضافية للوزير في ترشحه لرئاسة هيئة اليونسكو. لهذا نناشد الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة أن يصدر تعليماته بإيقاف الإجراءات التعسفية المتخذة حاليا ضد «أصالة» لتبديد مخاوف الفنانين والكتاب والمتقنين، واثقين من تضامنه معهم كواحد منهم قبل أن يكون وزيرا..

فى الوقت
الذى تدعم
وزارة الثقافة
الجمعيات
الثقافية
ومراكز إحياء
التراث
الثقافى
ومراسم
الفنانين

أدب ونقد

مارس ٢٠٠٩

وثيقة (٢)

بيان حول الحكم الصادر بسحب ترخيص مجلة إبداع

أقيمت الدعوى التى صدر على أساسها الحكم بجلسة ٢٠٠٩/٤/٧
بسحب ترخيص مجلة إبداع.

ولأن مجلة إبداع مجلة ثقافية فصلية تتوجه إلى قارئ
متخصص مهتم بالإبداع الأدبى فإن كثيراً من المثقفين والمبدعين
والنشطاء السياسيين لم ينتبهوا لأثار هذا الحكم غير المسبوق فى
تعارضه مع ما كفله الدستور المصرى من حرية التعبير والفكر
والعقيدة ومع ما أكدته المواثيق الدولية فى ذلك الشأن.

وإن أعضاء أمانة القاهرة بحزب التجمع إذ ينطلقون من موقف
أصيل لحزب التجمع ولقوى اليسار فى الدفاع عن حرية المصريين
فى التعبير والفكر والعقيدة فإنهم يرون ارتباط ذلك بحريتهم فى
العيش بكرامة وتحسين شروط حياتهم فى مواجهة سياسات
الإفقار والاستبداد السياسى.

والتي أفرزت فى وجهها الآخر قوى الظلامية والتيارات الرجعية
للمحتسبين الجدد.

حزب التجمع

فى هجمة
شرسة
جديدة من
القوى
الظلامية
ضد حرية
الإبداع وتيار
التنوير

أدب ونقد

الأنواع الأدبية العابرة للنوع



عسكرة التنوع